Libros de Cátedra

Estudios sociales del arte

Una mirada transdisciplinaria

Verónica Capasso, Ana Bugnone
y Clarisa Fernández (coordinadoras)

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S sociales

edulp
EDITORIAL DE LA UNLP

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ESTUDIOS SOCIALES DEL ARTE

UNA MIRADA TRANSDISCIPLINARIA

Verónica Capasso
Ana Bugnone
Clarisa Fernández

(coordinadoras)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

edulp
EDITORIAL DE LA UNLP

Nota sobre lenguaje inclusivo

Este libro de cátedra se produjo en un contexto en que se están cuestionando fuertemente las relaciones de género. Somos parte de una sociedad estructuralmente patriarcal, donde las mujeres y otras disidencias sexuales han sido históricamente invisibilizadas bajo el modelo hegemónico masculino. El lenguaje es un elemento constitutivo de nuestra cultura y forma de pensar, configura sentidos y orienta relatos e imaginarios respecto de estas relaciones. Así es que consideramos a los discursos como herramientas de disputa y lucha en la construcción de una sociedad más igualitaria. Es fundamental tener en cuenta que estos cambios nos atraviesan tanto en nuestra vida cotidiana como en las profesiones y actividades académicas que realizamos. Por ello, a la hora de producir textos, decidimos incorporar el lenguaje inclusivo que propone dar cuenta de todos los géneros. En este libro, cada une de les autores decidió, de manera personal, cómo incorporar este lenguaje en su capítulo.

Índice

Prólogo _____ 6
Verónica Capasso, Ana Bugnone y Clarisa Fernández

Capítulo 1
Estudios sociales del arte: un campo en construcción _____ 9
Ana Bugnone, Verónica Capasso y Clarisa Fernández

Capítulo 2
El campo y el mundo del arte _____ 33
Ana Bugnone y Verónica Capasso

Capítulo 3
Los caminos de los productos artísticos: circulación y recepción _____ 53
Verónica Capasso, Clarisa Fernández y Ana Bugnone

Capítulo 4
Tres miradas críticas en los Estudios sociales del arte _____ 80
Clarisa Fernández y Ana Bugnone

Capítulo 5
Antoine Hennion: música y gusto en una sociología de las mediaciones _____ 103
Ornela Alejandra Boix

Capítulo 6
Socioantropología de los mundos literarios: nuevos objetos y enfoques _____ 117
Rodolfo Iuliano

Capítulo 7
Hacia otra comprensión de lo social en el arte: Dewey y Benjamin _____ 134
Leopoldo Rueda y Tatiana Staroselsky

Capítulo 8

La crítica y el espesor (a)social de la literatura _____ 162

Verónica Stedile Luna

Las y los autores _____ 191

PRÓLOGO

Este libro propone introducir los principales temas y problemáticas de los Estudios sociales del arte, especialmente para alumnes de grado. Esta área de conocimientos en expansión abarca a la Sociología como Ciencia social por excelencia, pero también a otras Ciencias sociales y las Humanidades, como la Historia del arte, los Estudios culturales, la Comunicación, la Crítica de arte y literaria, la Antropología y la Filosofía. Desde los orígenes de la Sociología del arte, diferentes teorizaciones han intentado responder a los problemas que plantean el lugar del arte en la sociedad, las relaciones sociales que allí se construyen, las características del público, las particularidades y roles de les artistas, las funciones de las instituciones artísticas y del Estado, entre otros. En este sentido, algunes teóricos han retomado las perspectivas clásicas sobre el tema y las han puesto en cuestión a la luz de las nuevas coyunturas histórico-políticas, incluso desde las fronteras transdisciplinarias que la Sociología comparte con otras ciencias como la Comunicación o la Antropología. Estos planteos, al ser retomados a lo largo del libro, introducen nuevas preguntas, actores y perspectivas analíticas, que amplían la mirada que frecuentemente circula en torno a la temática, cuyo centro se ubica, por lo general, en la teoría de Pierre Bourdieu. El libro desarrolla un capítulo sobre la teoría de este autor, pero avanza sobre otres teóricos y problemas, incrementando y profundizando el conocimiento actual sobre el área. Así, los aportes de este libro apuntan a un recorrido de algunas visiones teóricas específicas, propias del campo de los Estudios sociales del arte.

Otra contribución del libro radica en que fue producido por autores que desarrollan su trabajo de investigación y docencia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, ocupándose, cada une, en un campo específico dentro de los Estudios sociales del arte. Esto coadyuva a la integración entre investigación y docencia, así como a la transferencia de conocimientos generados en estos ámbitos hacia les estudiantes de grado y otras personas interesadas en la temática. Además, esta característica del grupo de autores, permite crear vínculos entre distintas visiones teóricas que usualmente no son puestas en diálogo. Se trata de miradas que buscan producir reflexiones novedosas de algunes autores reconocides, potenciando nuevos relatos analíticos. Otro aspecto interesante que resaltamos de este libro es la inclusión de perspectivas filosóficas y de crítica literaria, que, a nuestro entender, son claves para poder profundizar los análisis de los objetos y prácticas artísticas desde los Estudios sociales del arte. Asimismo, este libro representa un primer avance en relación con un área de vacancia dentro de nuestra Universidad, en tanto son escasas hasta el momento las publicaciones que reflejan los trabajos realizados en este campo de estudios.

A esto se suma la necesidad de producir material destinado especialmente a alumnes de grado. Es por ello que el contenido de este libro no pretende avanzar en la dirección de una investigación, sino en la producción de material accesible y didáctico, que trabaje sobre teorías y ejemplos en un formato comprensible. Cada lectore de este libro podrá, luego, profundizar en los temas aquí tratados a partir de la bibliografía citada al final de cada capítulo.

En el Capítulo 1, Ana Bugnone, Verónica Capasso y Clarisa Fernández presentan el campo de los Estudios sociales del arte. Se refieren a los temas y problemáticas de una de las disciplinas que lo componen, la Sociología del arte. Así, realizan un recorrido histórico desde los orígenes de la disciplina hasta las miradas más recientes y los desafíos que se le presentan. De esta forma, se deja planteado un panorama general que se profundiza en cada uno de los capítulos subsiguientes de este libro.

Ana Bugnone y Verónica Capasso, en el Capítulo 2, presentan las nociones de campo artístico y mundo del arte. En la primera parte, se desarrolla la perspectiva del sociólogo francés Pierre Bourdieu, sus conceptos principales en relación con el espacio social, para pasar luego al campo artístico, sus componentes y funcionamiento. En la segunda parte del capítulo, se aborda la propuesta del sociólogo estadounidense Howard Becker, para quien el arte es el resultado de una acción colectiva. Las autoras refieren a lo que Becker define como mundo del arte, es decir la red de interacciones y actividades de cooperación que hacen posible la existencia de la obra de arte.

En el Capítulo 3, Verónica Capasso, Clarisa Fernández y Ana Bugnone proponen hacer foco en el mercado del arte contemporáneo, el espacio público urbano y los procesos de recepción, con el objetivo de profundizar en algunos de los elementos que son parte del circuito artístico. Así, a partir de diversas teorías y ejemplos, se da cuenta de les múltiples agentes, espacios de circulación e instituciones que intervienen en la circulación, consumo y recepción artísticos.

Clarisa Fernández y Ana Bugnone, en el Capítulo 4, realizan un recorrido por tres autores que han desarrollado perspectivas críticas desde los Estudios sociales del arte: Raymond Williams, los aportes más recientes de Néstor García Canclini y Jacques Rancière. Allí, las autoras exploran tensiones y diálogos en torno a esta área, y el modo como dichos autores reflexionan sobre las problemáticas e incertidumbres dentro de los Estudios sociales del arte en toda su amplitud.

En relación con el Capítulo 5, Ornela Boix realiza un abordaje sobre los objetos musicales desde autores que proponen superar tanto la mirada esteticista como la sociologista. En este nuevo planteo, la autora retoma, desde la Sociología de las mediaciones, la teoría del sociólogo francés Antoine Hennion para estudiar la música, dando cuenta en todo momento de los contextos de interlocución y apropiación de dicha Sociología.

Por su parte, Rodolfo Luliano se propone analizar, en el Capítulo 6**,** algunas perspectivas socioantropológicas sobre los mundos literarios, prestando especial atención a las vinculaciones entre libros, lectores y lecturas. Luego de realizar una reconsideración crítica de las teorías

clásicas sobre el mundo literario, el autor presenta nuevas posibilidades de abordaje empírico y de producción teórico-metodológica a partir de una perspectiva relacional.

En el Capítulo 7, Leopoldo Rueda y Tatiana Staroselsky se proponen analizar cómo la Filosofía es capaz de dar cuenta de la dimensión de lo social en el ámbito del arte, centrándose en las perspectivas de John Dewey y Walter Benjamin. Les autores muestran cómo, desde el pragmatismo, Dewey trabaja con la categoría de experiencia y el modo en que Benjamin da cuenta del carácter inherentemente social de lo artístico en torno al autor, la recepción y la potencialidad política del arte. Así, Rueda y Staroselsky explican que estas dos posturas ponen en crisis la idea de la autonomía del arte, brindando una perspectiva integral que lo coloca en el seno de la cultura y, al mismo tiempo, no niega su especificidad.

Por último, el Capítulo 8, escrito por Verónica Stedile Luna, trata sobre lo social en la crítica literaria. Para ello, la autora recorre algunas cuestiones generales sobre ese campo de estudios para adentrarse, luego, en tres autores centrales: Roland Bathes, Georges Bataille y Walter Benjamin. Allí, analiza cómo cada uno ve el espesor de lo social en la literatura y establece ciertos modos de leerlo. En el caso de Barthes, la autora se centra en la noción de escritura, en el de Bataille, en el bajo materialismo, y finalmente, en el de Benjamin, se concentra en la noción de iluminación profana.

Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria es, entonces, la posibilidad de sistematizar parte del trabajo de investigación y docencia emprendido hace ya varios años. No podemos dejar de transmitir nuestro agradecimiento a Edulp por propiciar esta publicación, al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, donde todes les autores de este libro radican sus investigaciones y, por último, a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Verónica Capasso, Ana Bugnone y Clarisa Fernández

CAPÍTULO 1
Estudios sociales del arte: un campo en construcción

Ana Bugnone, Verónica Capasso y Clarisa Fernández

Dentro de los Estudios sociales del arte nos abocaremos en este capítulo al campo específico de la Sociología del arte. Así, presentaremos los orígenes, los temas y el devenir histórico de esta disciplina, pasando por una breve reseña histórica de las diversas escuelas y autores que la fueron conformando. También, abordaremos dos perspectivas sobre las que se ha asentado la discusión en torno a la Sociología del arte y los desafíos que se le presentan: la perspectiva interna o humanista y la perspectiva externa o sociologista, y veremos los problemas que ambas conllevan. Por último, desarrollaremos brevemente los aportes más recientes realizados en este campo, a partir de la reseña de investigaciones significativas que reactualizaron miradas clásicas y/o propusieron puntos de vista novedosos para el estudio social de los fenómenos artísticos.

La Sociología del arte, temas y problemas

La Sociología del arte es una rama de la Sociología de reciente aparición, en comparación con otras ramas más antiguas y, consecuentemente, más reconocidas y legitimadas. Esto significa que la consolidación de la Sociología del arte ha sido un proceso lento y difuso, incluso a veces inexplorado. No hay una definición única y definitiva sobre su alcance, y, como veremos a lo largo del libro, las diversas orientaciones que ha tomado en la historia y en la actualidad han ampliado su objeto.

Según desde dónde se parta, en qué objeto se haga foco y qué metodología se utilice, aparecerán diferentes orientaciones en la Sociología del arte. Según Sapiro (2016) un enfoque sociológico del hecho artístico supone su estudio como hecho social, lo cual implica analizar las instituciones e individuos que producen, consumen, juzgan las obras y la inscripción en las obras de representaciones de una época y referencias a lo social. Para Heinich (2010) la Sociología del arte tiene como objetivo comprender mejor la naturaleza de los fenómenos y la experiencia artística. Asimismo, Giunta (2002) sostiene que la Sociología del arte estudia sujetos, objetos e instituciones ligados al arte. Si bien ahondaremos en esta cuestión más adelante, podemos decir que el punto de partida conceptual de esta rama de conocimientos

es, como dice Wolff, que "el arte es un producto social" (1997, p. 13), en términos muy semejantes a los que utilizan otros especialistas, tal como veremos en los capítulos sobre Bourdieu, Becker y Williams. Wolff sostiene que esta concepción sobre el arte "ataca la noción mítica y romántica del arte como obra de un 'genio' al margen del entorno, la sociedad y la época, y considera que se trata más bien de un complejo entramado de factores históricos y reales" (p. 13). La autora dice que el arte y la literatura deben analizarse de modo históricamente situados. Esta es la idea central, no sin matices, que permite avanzar a la Sociología del arte en su desarrollo como un campo de conocimiento específico. Sabemos que, sin embargo, estas afirmaciones sin su debido análisis reflexivo, pueden llevar a conclusiones desacertadas, sociologistas o generalizantes.

Seguiremos la propuesta de Giunta (2002) para describir brevemente cómo se conforma el objeto de la Sociología del arte. Forman parte del interés de este campo de estudios les galeristas, es decir, personas que tienen un espacio propio donde compran y venden obras de arte. Además, contribuyen a establecer un valor de mercado de las mismas. Les que realizan críticas de arte son quienes explican y comentan las obras, asimismo, participan en la legitimación de une artista, reconociendo su importancia. Les coleccionistas reúnen obras por diferentes causas: prestigio social, placer, inversión, etc. Los museos son instituciones que legitiman, conservan y difunden las obras. Son espacios de poder que coadyuvan a establecer repertorios iconográficos de una nación, muestran el poder imperial –en los casos de los países que han sido imperialistas–, producen un relato y un orden ideológico en el arte, y, finalmente, consolidan valores de mercado. El espacio público y otros espacios también forman parte del objeto de la Sociología del arte, ya que este no circula solo por museos e instituciones formales, también lo hace en lugares compartidos e informales. Por otro lado, para esta autora, cumple un rol importante el Estado, al establecer políticas educativas en arte (en Universidades, escuelas, profesorados), regular a través de políticas la producción y circulación artística, legislar sobre impuestos y derechos de reproducción, lo que también afecta el mercado del arte.

En algunos momentos, el Estado ha determinado qué estilo es el más "adecuado" y cuál no, por lo que generó políticas de censura o de fomento a ciertas tendencias artísticas. Esto ha ocurrido tanto en momentos dictatoriales como durante las revoluciones, e incluso en gobiernos democráticos. Las políticas de censura se dieron en las dictaduras y un ejemplo paradigmático y claro fue el nazismo, prohibiendo el arte moderno y las vanguardias, consideradas "arte degenerado", donde se encontraban obras de Marc Chagall, Max Ernst, Paul Klee, etc. Las políticas de fomento se han realizado en diversos gobiernos, y un caso especial se dio en México, durante la Revolución Mexicana, cuando el gobierno de Álvaro Obregón apoyó el muralismo como modo de educar y difundir la revolución al pueblo, contratando a los pintores David A. Siqueiros, José C. Orozco y Diego Rivera, entre otros.

Para Giunta (2002), la Sociología del arte también se ocupa del mercado del arte, que es el área de comercialización de obras de arte e incluye espacios (galerías) y sujetos (galeristas, marchantes independientes). El mercado del arte interviene en la construcción de legitimidades y en la profesionalización de les artistas. Por otro lado, se vincula con la autonomización del

campo artístico, es decir, su separación respecto de otros campos. Les curadores o comisaries de arte son los sujetos encargados de seleccionar qué obras exhibir en una exposición, cómo hacerlo, cómo interpretarlas y establecer un texto que guía toda la exposición. Esto se realiza a partir de un trabajo de investigación sobre les artistas y las obras a ser exhibidas, por lo que les curadores articulan un relato sobre la exposición. En algunos casos, se trata de personas con prestigio intelectual o reconocimiento en el campo de la Estética, la Historia del arte y otras disciplinas afines. Pueden trabajar de forma independiente o como parte de instituciones artísticas. Al decidir qué exponer, intervienen en la valorización de las obras de arte y, por lo tanto, en el mercado. También pueden trabajar sobre artistas o movimientos marginados o invisibilizados, haciéndolos conocer y dándoles relevancia.

Los públicos son otro foco de interés de esta rama de la Sociología, ya que son les receptores del arte. Hay públicos variados para diversas manifestaciones artísticas, en cuanto a sus intereses y composición social. Además, a veces el público es llamado a formar parte y ser sujetos activos de una producción artística. El público se relaciona con el arte por diversas razones, entre las que se encuentran el placer, la diversión, el interés intelectual o social, etc. Les artistas son también foco de atención para la Sociología del arte, con una particularidad que modificó el punto de vista que se tenía antiguamente desde otras disciplinas afines. Así, no se concibe a le artista como un espíritu ideal, libre y creativo, sino precisamente como alguien que se ubica en una situación histórica dada y que se enfrenta a ciertas condiciones de producción artística que le son externas. Finalmente, también interesan las obras de arte: las manifestaciones artísticas de distinto tipo, reconocidas como tales en el campo del arte por sujetos allí involucrados: demás artistas, curadores, quienes realizan críticas de arte, historiadores del arte; e instituciones, como museos u otros espacios de exhibición.[1]

Entre les diferentes actores que hemos mencionado, hay, además convenciones respecto del lenguaje artístico, las cuales, sin embargo, no son estables porque las innovaciones estéticas las cuestionan y las modifican. Asimismo, hay valores materiales y simbólicos que se disputan entre les actores del campo. Además de los acuerdos, también hay conflictos, dado que se encuentran poderes en disputa respecto de la valoración de las obras, el reconocimiento de les artistas, la utilización de las instituciones, la captación del público, etc. Todo ello ocurre en la trama del proceso sociohistórico y político-cultural, que variará de acuerdo con cada tiempo y lugar. Por ello, más que de contextos, podemos hablar de los procesos en los cuales los sujetos, objetos e instituciones artísticos están inmersos[2].

Desde una perspectiva feminista, la Sociología del arte también se ocupa del lugar de las mujeres en la producción artística, el sexismo presente, la invisibilización que sufren y la falta de reconocimiento de su rol como artistas, teóricas, críticas y gestoras.

[1] En el Capítulo 2 veremos con mayor profundidad la definición de obra de arte desde la perspectiva de Pierre Bourdieu.
[2] Algunos de estos temas son desarrollados con mayor profundidad a lo largo del libro.

Dos perspectivas para el análisis del arte

Hay dos perspectivas que subyacen al análisis de los objetos y prácticas artísticas desde los Estudios sociales del arte y que se ponen de relieve de relieve en el desarrollo de la Sociología del arte. Para la descripción de ambas miradas, seguiremos el planteo de Zolberg (2002) y al final señalaremos los problemas que este enfoque involucra, en la medida en que, si bien ayuda a comprender visiones aparentemente contradictorias, no siempre es el modo como se desarrollan en la investigación y teorización sobre arte en la actualidad.

Según Zolberg, en el análisis del arte hay dos grandes perspectivas. De forma simplificada, la autora sostiene que la primera es la perspectiva interna o humanista y la segunda, la perspectiva externa o sociologista.

Para la humanista, que, junto con García Canclini (1979), preferimos llamar humanista tradicional, el principal interés se centra en la obra de arte, interpretada desde una mirada internalista. Esto significa que se ocupa de elementos formales, tales como los medios y técnicas utilizados, el contenido de las imágenes y las influencias estéticas precedentes. Se trata de las posturas que se centran en una concepción idealista del arte –o "esencia del arte"–, enfocadas en el análisis de estilos e implicancias filosóficas, pero también aquellas miradas que piensan al arte como un campo autónomo. Sin embargo, esto último ha sido criticado y desmentido por diferentes autores. Es así que se reconoce la importancia de los aspectos sociohistóricos y socioeconómicos.

Para esta perspectiva, según Zolberg (2002), cada obra es una expresión única de su creador, en tanto su personalidad y su psicología se expresan en ella. El creador es considerado un genio individual. Les autores se interesan por los "casos únicos" y dan importancia a la autenticidad. Por ello, tienen problemas para concebir la reproducción de las obras, de la fotografía y del cine, donde no hay singularidades –solo en el origen– y aparecen intereses comerciales. Desde esta mirada, le artista es indivisible de su objeto artístico, en tanto artista + obra componen el genio.

Por otro lado, la perspectiva externa se opone a la anterior y surge, de alguna manera, como una reacción a la internalista. Desde este punto de vista, se sostiene que la mirada humanista tiene varios problemas y, por lo tanto, es necesario tener en cuenta aspectos extraestéticos en el análisis del arte. Sus partidarios afirman que el arte debe ser contextualizado, es decir, ubicado en un tiempo y un lugar. Para ello, se hace imprescindible estudiar las instituciones, la formación profesional, el apoyo económico (como las formas de patronazgo, los pagos, etc.), así como la política y la ideología que forman parte de las producciones artísticas. Según Zolberg, habría, en este caso, una tendencia materialista, por oposición a una tendencia idealista (perspectiva interna), en tanto la perspectiva externa cuestiona las cualidades especiales del arte y de les artistas. A diferencia de la anterior, quien crea una obra, en este caso, se ve como un sujeto que trabaja junto a otres y también puede producir o reproducir para vender o exhibir. Además, esta visión no se centra solo en artistas consagrados. Asimismo, el arte se considera un fenómeno social, es decir que está socialmente construido, razón por la cual debe

ser contextualizado. Como interesa más el contexto que la obra, en esta postura a veces se seleccionan obras y artistas por sus características extrínsecas más que por su "valor estético", como haría la perspectiva anterior. Por ejemplo, el arte popular, el arte de las industrias culturales, entre otros. Finalmente, es importante destacar que, como se advierte, no hay una concepción sagrada o romántica de le artista y la obra.

Debemos decir que si bien el enfoque y la clasificación que realiza Zolberg aclaran algunas cuestiones con las que nos enfrentamos cuando leemos teorías e investigaciones sobre arte, ambas perspectivas, así planteadas, son reduccionistas, en tanto las dos desatienden aspectos claves del arte. Según la autora, el problema de la visión interna es que ignora el contexto social del arte, lo que la lleva a indagar en el "gran arte", considerado fuera de toda época. Además, parte de una premisa elitista, dado que el público no puede juzgar el valor artístico de las obras. El problema de la visión externa es que reduce el arte a los procesos sociales, se lo concibe como resultado de interacciones, sin analizar las obras como entidades específicas. En parte, esto se debe a que el enfoque marxista conceptualizó el arte como reflejo o epifenómeno de las relaciones de producción[3] y su legado fue tomado y transmitido por diferentes autores. Sin embargo, Raymond Williams y Walter Benjamin son ejemplos del intento de superación de esta reducción del arte incluso desde una mirada marxista.

Creemos que el planteo de Zolberg, si bien refleja dos perspectivas históricas, en su afán de esquematizar, pierde la complejidad de ambas. Las dos posiciones (humanista y sociologista) están tipificadas y exageradas, por lo que parecen excluyentes. Además, las investigaciones sobre objetos y prácticas artísticas provenientes tanto de las Ciencias sociales como de las Humanidades, demuestran que existen cruces, préstamos y contactos entre las perspectivas externa e interna, a partir de una visión transdisciplinaria. Estos cruces no solo están presentes, sino que, además, suelen ser convenientes. Según nuestro punto de vista, esta mirada transdisciplinaria es la que nos permite comprender la complejidad de los fenómenos artísticos, por ello hemos incluido en este libro autores y enfoques teóricos provenientes de diversas disciplinas.

La transdisciplinariedad

Tomamos el concepto de transdisciplinariedad de Nelly Richard, teórica y crítica cultural nacida en Francia y residente chilena. La autora describe el proceso en que surgió el debate cultural en Chile en torno a la "nueva escena" generada por ciertas reformulaciones socioestéticas durante los años setenta en ese país. En ese momento, emergió un "discurso de la crisis": "ese nuevo discurso fue explorando bordes de pensamiento que manifestaban un deseo de *experimentación con el sentido* más que de *interpretación del sentido*" (Richard, 1994, p. 70-71) y tomaba referentes diversos, como Walter Benjamin, el psicoanálisis, la semiología, el poses-

[3] En el desarrollo del libro, veremos los problemas de este enfoque marxista, fundamentalmente en el Capítulo 4 al referirnos a la teoría de Raymond Williams.

tructuralismo y el descontruccionismo. Sin embargo, estas teorías no funcionaban como "citas-fetiche", sino que permitían reensamblar aspectos psicosociales de la sociedad chilena con la producción de sentidos y experiencias. Las teorizaciones del "discurso de la crisis" hacían hincapié en "la transdisciplinariedad de las fronteras del pensamiento, desacotando las marcas de los saberes reservados (...), violaba el culto a la especialización de la cultura académica y cuestionaba sus jerarquías legitimantes" (1994, p. 71).

Este discurso se oponía al de las Ciencias sociales chilenas que, en esa época, se concentraba en los estudios cuantitativos y quería mantener el control del sentido, caracterizado por basarse en comprobaciones objetivas y la voluntad de ordenar en categorías, y cuyo funcionamiento era concordante con las demandas del mercado científico-financiero internacional. Por otro lado, existía otra variante de las Ciencias sociales, expulsada de las universidades y caracterizada por una nueva sensibilidad teórica que contrastaba con las tendencias funcionalistas y marxistas y que combinó saberes diversos sociológicos y filosóficos, entre otros. Este flujo teórico concentró en procesos más masivos de la cultura, por lo que no confluyó con la producción de la "nueva escena", mucho más acotado y visto como "gueto" en un proceso de ensimismamiento. Frente a este desencuentro, Richard sostiene que se trató, en realidad, de una anticipación de lo que sería la discusión entre modernidad y posmodernidad.

La autora tiene también una mirada crítica que impugna otros procesos de producción transdisciplinaria. Sostiene que "los estudios culturales nombran –sobre todo en América Latina– un particular giro de las relaciones entre humanidades y ciencias sociales" (Richard, 2012, p. 23). Sostiene que en la década de los ochenta *Culturas híbridas*, de Néstor García Canclini –sobre el que profundizaremos en el Capítulo 4– y *De los medios a las mediaciones*, de Martín Barbero, fueron dos libros que orientaron el giro de los Estudios culturales en Latinoamérica. Este se caracterizó por haber marcado, "junto con el desplazamiento de la literatura, la apertura transdisciplinaria de los estudios sobre América Latina a teorías y métodos de la sociología y la comunicación" (Richard, 2012, p. 25).

La transdisciplina, que permite utilizar recursos que provienen de diversas disciplinas para comprender los procesos culturales que atraviesan procesos locales y globales, tiene también sus problemas. Así, tomando las críticas que realizan Idelber Avelar y William Rowe, Richard (2012) advierte sobre los inconvenientes de la simple sumatoria o añadidura de enfoques disciplinarios diferentes "que no son equivalentes entre sí" (p. 33). Por eso, propone tener en cuenta que hay marcos, tanto aquellos que separan las disciplinas, como los que dividen entre el saber académico y la labor intelectual por fuera del discurso académico. Sin esos marcos, "los estudios culturales corren el riesgo de que la transdisciplinariedad sea una mera recolección de préstamos disciplinarios, de citas enteramente desafiliados de los respectivos contextos de marcación político-intelectual en las que se inscriben históricamente las prácticas del saber" (Richard, 2012, p. 31). Hay que considerar, también, que no todos los saberes gozan del mismo prestigio, ya que algunos, como el ensayismo crítico, las artes y las Humanidades, son vistos como inútiles en un contexto neoliberal. En este punto, la autora opone cierta rentabili-

dad de lo "científico-social" orientado a la investigación empírica –especialmente en los Estudios culturales de vertiente funcionalista– frente a lo humanístico, mucho más discursivo.

Según Richard, la transdisciplina es positiva en la medida que plantea críticamente la división entre los saberes, la forma en que las universidades han segmentado el conocimiento, y si trabaja entre los espacios de las disciplinas académicas, politizando el conocimiento en estas instituciones. Esto es muy diferente en la vertiente estandarizada y funcionalista de los Estudios culturales, adaptados a la demanda del mercado globalizado y neoliberal. Sin embargo, Richard (2002) rescata trabajos como los de Alejandro Grimson y Mirta Varela en torno a los debates suscitados en los Estudios culturales en Argentina, y señala otros aportes como los de Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Ángel Rama, entre otros, los cuales abren la puerta a las discusiones en América Latina por fuera de la estandarización internacional de estos estudios.

En este cruce disciplinar, la teoría feminista, afirma la autora, debería ocupar un lugar fundamental, contrariamente lo que sucede con frecuencia en los llamados "estudios culturales latinoamericanos" (Richard, 2002, 2012). Esta centralidad se basa en que esta teoría

> Sirve para revisar críticamente las bases epistemológicas del saber 'universal' de la ciencia y la filosofía, demostrando que no es el saber *puro* y *neutro* (desinteresado) que ellas defienden. La teoría feminista desenmascaró las falsas pretensiones de *objetividad* e *imparcialidad* del conocimiento universal y desocultó la maniobra que, en nombre de la asociación tácita entre lo abstracto-general y los masculino, rebaja e inferioriza lo particular-concreto de lo femenino (Richard, 2012, p. 34).

La teoría feminista, según la autora, también participa del debate sobre las fronteras de las disciplinas, porque se ha tenido que manejar fluida y hábilmente entre varios lenguajes y ángulos disciplinarios, así como ha transitado entre la academia y la militancia. Si bien Richard reconoce algunos avances al respecto, advierte que no hay que caer en errores, ya que

> No es lo mismo interesarse en el feminismo como movimiento social (dejando que este nuevo objeto se sume a la lista de otras prácticas de oposición) que incorporar el punto de vista de la teoría feminista como subversiva incitación a la reformulación del conocimiento (Richard, 2002, p. 367).

En un trabajo publicado en 2014, Richard parece ser más optimista en cuanto al cuestionamiento de los marcos que separan las disciplinas, fundamentalmente por la inestabilidad de las fronteras del arte. Se trata de tener en cuenta que los contornos que tradicionalmente establecían los límites de la esfera artística son cada vez más indefinidos, debido "al contagio de las múltiples interacciones socio-culturales que, en el presente comunicativo de la globalización mediática, remodelaron tanto el formato de las obras como las guías de apreciación y comprensión de lo estético" (Richard, 2014, p. 11), proceso que va da la mano de una desestabilización del canon artístico. Este descentramiento de la tradición se encuadra en el giro que va de la

autonomía, como diferenciación, a la posautonomía, como desdiferenciación, del régimen artístico. Aparecen, entonces, elementos provenientes del diseño y la publicidad, la tecnología y la cultura transmedial, partícipes de la Cultura visual –que incluye la televisión, el cine, la fotografía, etc–. Estos aspectos se vinculan con el capitalismo cultural y la lógica del consumo. Sin embargo, podemos notar una diferencia entre esta mirada más abierta a reconocer la importancia de estos aspectos como parte del análisis cultural y la que la misma autora expresaba antes (Richard, 2002), más defensora de los marcos que separan la producción artística de otros procesos culturales. En cambio, ahora sostiene que

> trabajar en y sobre las fronteras que separan los territorios de intervención artística (...) es una de las tácticas que nos permite entrar y salir de los marcos prefijados, recurriendo a las zonas de intermedio (...) para armar zigzags que interrumpen los trazados regulares y separaciones fijas (Richard, 2014, p. 15).

Esto no significa, para Richard, dejar de analizar la distinción entre "imágenes e imágenes en el mundo desjerarquizado de la 'poscalidad'" (p. 15), es decir, entre el arte como proceso y como producto al servicio de las economías del mundo globalizado. Además de que las fronteras del arte son traspasables, también lo son entre las disciplinas. Así, por ejemplo, valora los aportes del feminismo y el poscolonialismo, que tienen en cuenta minorías y subalternidades. De este modo,

> lo transdisciplinario es la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen flexible de proximidades y traspasos entre saberes mezclados (la antropología cultural, la sociología, la literatura, la semiótica, la filosofía, las teorías del discurso, etc.) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales para evitar cualquier totalización del conocimiento: valoro los tránsitos, los "senderos que se bifurcan", los márgenes, lo intersticial, lo que resiste al encerramiento de un área restringida del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico (Richard, 2014, p. 18).

Entendemos, entonces, desde esta última definición, a la transdisciplinariedad como el enfoque teórico y metodológico más apropiado para los Estudios sociales del arte, siempre que no se transforme en un *collage* de citas que carezca de un criterio para contemplar que estos cruces requieren de procesos reflexivos sobre los marcos de cada una de las disciplinas que se utiliza. Pasemos ahora a la historia de la Sociología del arte, como parte de los Estudios sociales del arte a la que prestamos una atención especial.

La historia de la Sociología del arte

Seguiremos en este apartado la propuesta de Natalie Heinich (2010), quien ha realizado un estudio histórico sobre el desarrollo de la Sociología del arte y lo ha subdividido, esquemáticamente, en tres generaciones. Así, según la autora, ha habido tres formas principales en que se ha concebido la relación entre arte y sociedad: arte *y* sociedad, arte *en* la sociedad y arte *como* sociedad. Describiremos su perspectiva –aunque reconocemos que está más bien volcada a Europa– porque resulta útil para conocer un panorama histórico de su desarrollo. Para incrementar la información de esta parte del capítulo, profundizaremos en algunos autores que consideramos relevantes, más allá de la lectura de Heinich, y en otros casos, como en los de Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Howard Becker y Antoine Hennion, dedicaremos capítulos especiales para describir sus teorías.

Primera generación

Según Heinich, la primera generación, que llama "Estética sociológica", se remonta a los orígenes de la Sociología del arte, después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, a mediados del siglo XX. Consideraba que el arte no podía ser entendido en forma aislada, sino que era necesario tener en cuenta la sociedad para poder comprender los procesos y los cambios artísticos. Esto implicaba también desidealizar el arte, sacarlo de la mirada sacralizadora y abstracta para poder estudiarlo como parte de un contexto. Por ello, esta generación realizaba una crítica a la tradición estética. La "Estética sociológica" se caracteriza por analizar la relación entre arte *y* sociedad como dos entidades separadas. Entre los principales responsables de esta generación se encuentran, desde una perspectiva marxista, Yuri Plejanov y Arnold Hauser; desde la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Walter Benjamin; y por otro lado, Roger Bastide y Pierre Francastel.

El problema que Heinich encuentra en esta mirada es que se trata de un tipo de pensamiento pre-sociológico. En cuanto al marxismo, su mayor inconveniente es reducir los hechos artísticos a determinantes externos, principalmente económicos. Les integrantes de la Escuela de Frankfurt sostenían que existía una autonomía del arte –lo cual también resulta problemático– que podía romper con la alienación social. Finalmente, les historiadores del arte, a partir de una mirada sociologizante, otorgaban poderes especiales al arte para modificar la cultura, incluso para determinarla. Según Heinich, otros puntos débiles son: el fetichismo de la obra, sin tener en cuenta el proceso creador, el contexto, la recepción, etc.; el sustancialismo de lo social, considerado como una realidad en sí; y la tendencia a lo causal.

Desarrollaremos, a continuación, puntualmente los casos de Arnold Hauser y Pierre Francastel por ser quienes consideramos más relevantes para la comprensión de esta primera ge-

neración planteada por Heinich[4]. Un abordaje en profundidad de algunos de sus textos claves permitirá un mayor y mejor acercamiento a sus posturas y su comprensión respecto del vínculo entre arte *y* sociedad.

Arnold Hauser: entre la Historial social del arte y la Sociología del arte

Hauser (1892-1978), de origen húngaro, fue un historiador del arte[5]. La importancia de este autor radica en la renovación que emprendió de los estudios e investigaciones sobre estética que imperaban en su época, tal como mencionamos en la nota 4. Entre sus influencias encontramos a Karl Marx, a su amigo Giorgy Lúkacs y a la Escuela de Viena de Historia del arte. Sus estudios se centraron, entonces, en analizar los fenómenos artísticos en estrecha vinculación con su contexto sociohistórico y socioeconómicos, rechazando así la autonomía de las artes. Hauser (1951) realizó una interpretación sociológica de las creaciones culturales, abriendo nuevos modos de análisis y confrontando con la posición formalista de Heinrich Wolfflin. Hauser no discutió que la obra de arte tenga su propia lógica inmanente, su peculiaridad, su estructura interna y elementos formales, pero no comprendió al arte como sistema autónomo. Así, para él el arte era parte de la cultura.

Hauser hizo un breve recorrido del papel del arte a lo largo de la historia a través de tres etapas. La primera constó de dos momentos: al principio el arte funcionó como instrumento de la magia de los cazadores para asegurar su subsistencia y luego, como instrumento del culto animista para influir a los buenos y malos espíritus en interés de la comunidad. Más tarde y lentamente se transformó en un medio para glorificar a dioses y a sus representantes en la tierra mediante imágenes. Y finalmente, la tercera etapa, era la del arte como propaganda al servicio de un partido político o una determinada clase social. Además, para Hauser solo en “épocas de relativa seguridad o de neutralización de le artista”, el arte aparece como independientemente de toda clase de fines prácticos, como sí existiese por sí solo, por razón de la belleza. Sin embargo, aún en ese caso, el arte cumple todavía funciones sociales:

[4] Les autores que comienzan a pensar los vínculos entre arte y sociedad se oponían principalmente a la Escuela visivilista que, en el s. XIX, centraba el análisis en la forma de las obras y en la percepción, cuyo representante más conocido fue el historiador del arte austrohúngaro Alois Riegl. Esta perspectiva procuró establecer criterios de descripción específicos que permitieran definir los rasgos de distintas etapas de las artes visuales, con un enfoque que priorizaba un análisis formalista de la obra de arte, lo cual se expresaría en un estilo de época. Unos años después, aparecen los escritos de otro historiador del arte, Heinrich Wölfflin. En *Conceptos fundamentales de la Historia del arte*, de 1915, Wölfflin (1961) responde a la necesidad de ordenar y conceptualizar la gran cantidad de hechos y datos que surgen en el estudio del arte y su evolución histórica. A través de un análisis comparativo entre obras del Renacimiento y del Barroco, Wölfflin llega a la caracterización de los dos estilos por la generalización de sus diferencias. La preocupación de Wölfflin se centraba en ese momento en entender la evolución de las formas artísticas y también el establecimiento de la Historia del arte como disciplina académica. Sus análisis tendían a desligarse del contexto social, económico o religioso, eligiendo hablar de una "Historia de los estilos". En oposición a esto es que surgieron nuevas perspectivas para el estudio del arte durante el siglo XX: la llamada Historia social del arte. Esta respondió a la necesidad de en algunos casos complementar y en otros, confrontar, sobre todo, las consideraciones de orden positivista y formalista que parecían haberse impuesto en el marco de una historiografía académica.

[5] Después de estudiar en Alemania e Italia entre 1919 y 1924, se trasladó a Viena de donde tuvo que huir hacia Inglaterra en 1938 por su origen judío. Permaneció en Londres hasta un año antes de su muerte a los 86 años, en que regresó a Hungría. De su extensa obra destacan los siguientes títulos, todos traducidos al castellano: *Fundamentos de la sociología del arte* (Madrid, 1975), *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid, 1993), *Introducción a la Historia del Arte* (Madrid, 1973), *Literatura y manierismo* (Madrid, 1969), *El manierismo: crisis del Renacimiento* (Madrid, 1971), *Origen de la literatura y del arte modernos* (Madrid, 1974).

> fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valor morales y estéticos. El artista, que es mantenido por ese estrato social y que pende de él con todas sus esperanzas y perspectivas, se convierte involuntaria e inconscientemente en portavoz de sus ideas (Hauser, 1982, pp. 25-26).

Es decir que, para este autor, desde hace mucho tiempo las creaciones culturales, especialmente las artísticas, conscientemente o inconscientemente tienen un valor propagandístico, un fin práctico claro o encubierto. Hasta aquí parecería que, para el autor, el arte está siempre condicionado socialmente. Sin embargo, para Hauser no todo en el arte se puede definir socialmente. Es el ejemplo de la calidad artística, la cual no puede definirse sociológicamente porque no tiene ningún equivalente sociológico. Por ello, para el autor, la Sociología solo puede referir a los elementos ideológicos contenidos en una obra de arte.

En cuanto a la obra de arte, para Hauser, esta expresa su complejidad en la intersección de tres puntos que la condicionan: el punto de vista de la Sociología –que tiene que ver con las condiciones sociales del momento–, de la Psicología –que se relaciona con la libertad del sujeto creador de elegir entre distintas posibilidades dentro de la causalidad social y de crear nuevas posibilidades– y de la Historia de los estilos. Hauser aquí explica que focalizar solo en el estilo no explica por qué tuvo lugar un cambio en un momento histórico específico. Según él, una transformación surge cuando una forma estilística ya no puede expresar el espíritu de la época, estructurado según leyes psicológicas y sociológicas. De esta forma, ninguno de los tres puntos de vista –Sociología, Psicología e Historia de los estilos– explica por sí solo a la obra y a le artista.

Finalmente, para sintetizar sus ideas, el autor ejemplifica con dos artistas: Rubens[6] y Rembrandt[7] y se pregunta si la situación histórico-social de cada uno nos dice algo en concreto acerca de los problemas artísticos con los que tuvieron que luchar y también sobre la peculiaridad de sus obras. A lo que responde que ese contexto efectivamente nos ayuda a entender mejor tales cuestiones. Sin embargo, siguiendo su lógica, entender el genio de Rembrandt o la grandeza de Rubens y sus fines artísticos, es casi imposible. La Sociología se mueve aquí, claramente, dentro de límites fijos:

> El hecho de que la sociología sea incapaz de poner al descubierto el último secreto del arte de un Rembrandt, ¿debe significar que hay que renunciar a aquello que la sociología está en situación de llevar a cabo? (…) ¿Que hay que renunciar al único medio de poner en claro un problema en sí casi inexplicable, como es el del nacimiento de dos direcciones artísticas distintas, el barroco flamenco y el naturalismo holandés, de una manera casi simultánea, en inmediata contigüidad geográfica, sobre la base de tradiciones culturales iguales y de un pasado político análogo, y sólo precisamente bajo condiciones económicas y sociales diversas? Por este medio, confesémoslo, no se

[6] Peter Paul Rubens (1557-1640) fue un pintor barroco de la escuela flamenca.
[7] Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) fue un pintor y grabador del barroco holandés.

> explican ni la grandeza de Rubens ni el secreto de Rembrandt. Ahora bien, si prescindimos del hecho sociológico de que Rubens creó sus obras en una sociedad aristocrático-cortesana y Rembrandt las suyas en un mundo burgués tendente a la inferioridad, ¿hay alguna otra explicación genética de la diferencia estilística entre ambas creaciones artísticas? (Hauser, 1982, p. 37)

Encontramos aquí una insistencia en que hay cuestiones del arte que no se pueden descifrar y que, al hacerlo, se podría reducir algo complejo a elementos demasiado simples. Hauser (1982) consideró esto como una destrucción, y, por consiguiente, una pérdida de la vivencia artística inmediata e insustituible. Asimismo, pese a sus análisis centrados en una postura sociohistórica y socioeconómica fuerte, Hauser ha realizado referencias al genio de ciertos artistas, como a continuación lo hace con Miguel Ángel[8]:

> Su verdadera grandeza, empero, la inconmensurabilidad de sus fines artísticos continúa para nosotros tan inexplicable como es inexplicable el genio de Rembrandt, pese a nuestro conocimiento de las condiciones económicas y sociales en las que se desarrolló como artista (Hauser, 1982, p. 37).

Finalmente, para Hauser la Sociología ni hace milagros ni resuelve todos los problemas, pero es una ciencia central, con límites y también con posibilidades de expansión. Como hemos visto en este apartado, si bien su perspectiva adquiere elementos deterministas de lo social respecto de la producción artística, su posición es más compleja de lo que usualmente se entiende y reproduce.

Pierre Francastel: uno de los fundadores de la Sociología del arte

Francastel nació en París en 1900 y murió en esa ciudad en 1970. Fue un historiador y crítico de arte francés, considerado uno de los fundadores de la Sociología del arte. Centró su análisis en el campo de lo visual, enfatizando su especificidad y deslindando las artes plásticas de la literatura y la música. Para el autor, lejos de circunscribirse al solo placer estético, consideraba al arte como una producción social vinculado con su contexto. De esta manera, la Historia del arte ya no se limitaba exclusivamente al análisis de las obras, también apuntaba a la confrontación de la obra con su tiempo y su contexto de creación. Para él, "la misión del historiador [del arte] sería reconstruir, a través de conjuntos de obras, los sistemas figurativos característicos de un medio y una época determinadas y gracias a ello completar o rectificar nuestra interpretación general de un periodo dado de la historia" (Artola, 2015, p.123). En cuanto a les artistas, Francastel les consideraba como creadores de formas originales. De este modo, utilizando el lenguaje figurativo, no solo expresan los valores de una época sino también contribuyen a crearlos (Ocampo y Perán, 1993). El teórico francés aplicó sus métodos tanto al Renacimiento

[8] Michelangelo Buonarroti (1475-1564), conocido en español como Miguel Ángel, fue un arquitecto, escultor y pintor italiano renacentista.

italiano como al arte francés del siglo XIX e incluso al arte moderno. Desarrolló sus teorías principalmente en dos obras: *Arte y Sociología* (1948) y *Pintura y Sociedad* (1951).

Francastel fue un crítico de la metodología sociológica de Hauser. Consideraba que este no tuvo en cuenta la obra en sí misma, en su individualidad, sino que partía de principios sociales generales para aplicarlos a grupos de obras (Ocampo y Perán, 1993). Asimismo, el autor se opuso a la idea de "reflejo" que estaba en la base de los escritos de Hauser –las obras de arte reflejaban las ideas y los procesos sociales de cada momento–. La Sociología del arte proyectada por Francastel se asentó sobre la importancia del lenguaje visual y la condición específica de le artista y sus obras, comprendiéndolas insertas en un entramado histórico, social y cultural. De esta manera sostuvo que:

> Ninguna Sociología del arte digna de ese nombre es, en definitiva, susceptible de desarrollarse sin una previa toma de conciencia del carácter específico del lenguaje figurativo, sin una toma de conciencia de la existencia de un pensamiento plástico irreductible a todo otro pensamiento" (Francastel en Brihuega, 1996, p. 270).

El arte, entonces, no reflejaba ideas o valores sino que creaba mediante la técnica una obra portadora de múltiples significaciones. Este ensanchamiento de objetivos y referentes a la hora de interpretar una obra de arte, se debió a los aportes que Francastel tomó de la Iconología, el estructuralismo y la Antropología.

En la primera parte de *Sociología del arte* (1984), Francastel sentó las bases teóricas y hermenéuticas de la disciplina y, en la segunda del libro[9], mostró, en concreto, la forma en que se debía explorar el nuevo campo de estudio. En la introducción, Francastel cimentó su postura confrontando con otres autores del campo de los Estudios del arte, dio algunas definiciones y características de la obra de arte y les artistas y, por último, esbozó lo que sería para él el campo de acción de la Sociología del arte.

El autor comenzó su escrito oponiéndose a la metodología de la Historia social del arte desarrollada por Hauser y Antal, sobre todo porque en esta perspectiva no hay un estudio directo de las obras, es decir, no aparece la idea de que la obra de arte pueda tener una significación propia, irreductible a cualquier cosa. Así, para Francastel las obras de arte no tenían una realidad y creación independiente de la colaboración de une artista y de la recepción. Para el autor francés, el signo artístico tenía otra naturaleza, diferente al signo verbal hablado o escrito. Además, la creación de una obra de arte no era una especulación intelectual, sino que era la culminación de una conducta técnica en el marco de la sociedad a la que pertenecía le artista. Por ello, también era necesario realizar análisis históricos precisos. De esta manera, la

[9] En este libro, Francastel estudió los valores socio-psicológicos del espacio-tiempo, enfocándose en el Renacimiento, pero su análisis se extiende hasta después del siglo XIX. En el Capítulo dos se centra en el nacimiento del espacio en el arte italiano del siglo XV y se apoya en las investigaciones de Panofsky. En el último capítulo se dedica a tratar la destrucción del espacio plástico –y por lo tanto la configuración de un nuevo tipo de espacio– a partir de las obras de Cezanne y Van Gogh. Dedica la parte final del libro al Cubismo.

Sociología del arte implicaría un nuevo enfoque en el cual primaría un análisis profundo de las obras de arte.

La propuesta de Francastel fue realizar un estricto análisis directo de obras de arte debidamente seleccionadas en función de su particularidad y teniendo en cuenta su influencia ulterior. Agregó que las obras no eran representativas en un solo sentido, sino que en ellas convergían distintos puntos de vista sobre el ser humano y sobre el mundo. Y era le artista quien, mediante la elección y las técnicas, le daba a la obra no sólo su calidad sino también su existencia.

Por otra parte, Francastel, al referirse a las obras, criticó la noción de lo Bello como concepto universal, al igual que la existencia de sensibilidades y percepciones universalmente compartidas. Para el autor, las obras nos revelan la validez de sistemas de comunicación y de relaciones específicas, inventadas en función de una conducta humana de carácter temporal y originadas en un medio histórico dado.

En cuanto a la Sociología del arte, Francastel (1984) desarrolló a lo largo de "Introducción. Para una sociología del arte: ¿método o problemática?" diferentes definiciones, circunscribiendo el campo de análisis de esta ciencia. En este sentido, remarcó que no proponía escribir un tratado de Sociología del arte ni ponderar un método, ya que para él aún era un campo por definir y explorar. Así:

> La Sociología del arte descansa, en primer lugar, sobre el reconocimiento del hecho de que el arte es indefinible únicamente por sus frutos. Es a la vez técnica e intuición (…) (Francastel, 1984, p. 19).

> Uno de los fines de una Sociología científica del arte debe ser, precisamente, atribuir una importancia igual a las obras de épocas relativamente cercanas a nosotros y a las obras más antiguas y alejadas, gracias a las cuales ha sido posible a menudo rescatar del olvido aspectos esenciales de las civilizaciones (…) Nuestro análisis abarca dos planos: el de la cultura general de una época y el de la capacidad artística del creador. (Francastel, 1984, pp. 25-26).

En síntesis, el objetivo del teórico francés fue poner en evidencia en qué sentido el arte puede ser revelador –y no, como en la tradición marxista, un efecto– de realidades colectivas y visiones del mundo (Heinich, 2010). Como historiador del arte partió de preocupaciones formalistas, pero su propuesta supuso un intento de abandonar el determinismo al que se había encaminado la Sociología del arte –con Hauser, por ejemplo–, intentando establecer bases más amplias de análisis, sustentadas sobre todo en el componente cultural del arte y de la sociedad. Francastel defendió el carácter específico del lenguaje artístico, optando por la obra de arte como punto de partida, en vez del contexto social. Su análisis fue multidisciplinar, aportando a la Sociología del arte recursos provenientes del estructuralismo y la Semiología. Así, para apreciar el valor y significado de una obra de arte concreta y particular, era preciso usar, a la vez que criterios estéticos, pautas interpretativas que la situasen en su contexto sociohistórico.

Según Heinich (2010), si bien Francastel se presentaba como sociólogo y aunque expandió los límites de la Historia del arte, se puede decir que a su enfoque no tiene una metodología y referencias conceptuales del campo de la Sociología, así como tampoco posee una concepción estratificada de la sociedad. Su propuesta también pierde de vista, al igual que la de Hauser, otras dimensiones de la experiencia estética como son el proceso de creación, el contexto de producción y la recepción. En este sentido, si bien, como Hauser, generó una renovación en relación a la tradición estética y abrió un nuevo campo a la Sociología, tiene puntos débiles.

Segunda generación

Volviendo a la clasificación realizada por Heinich (2010), la segunda generación es la de la "Historia social del arte". Como su nombre lo indica, tiene su origen en esa disciplina y afirmaba que había que estudiar el arte *en* la sociedad. Les autores de esta generación creían que se debía tener en cuenta la importancia del contexto económico, social y cultural de la producción y la recepción de las obras de arte y utilizan métodos provenientes de la Historia para la investigación empírica sobre el pasado. Aquí hay una tendencia de salir de una mirada materialista economicista y pasar a reconocer otros aspectos más específicos del proceso de creación. Además, realizaron estudios documentados y no generalizantes, como sucedía con la generación anterior. Desde esta mirada, incorporaron temas nuevos para ser estudiados, como el mecenazgo, las instituciones artísticas, el proceso de recepción y les productores.

Entre sus integrantes, encontramos a Raymond Williams –a quien dedicamos el Capítulo 4 de este libro–, Roger Chartier, Peter Burke y Timothy James Clark. A continuación, focalizaremos en particular en la propuesta de Clark, importante a la hora de plantear una metodología específica para el análisis social del arte y crítica respecto de los autores de la "primera generación".

Timothy Clark y la Historia social del arte

Clark nació en 1943 en Bristol, Inglaterra, y es historiador del arte. Este autor innova metodológicamente el paradigma clásico de la llamada Historia social del arte, buscando entender, a la luz de nuevas propuestas teóricas, las conexiones entre el mundo social y las prácticas artísticas. Para ello, retoma los aportes teóricos previos de distintos historiadores del arte como Friedrich Antal, Aby Warburg, Arnold Hauser, Francis Klingender, Erwin Panofsky, entre otros.

Clark comenzó su reflexión en el campo de la Historia del arte en 1973 a partir de la investigación de la relación entre la pintura, la literatura y la política. En 1984 publicó una de sus obras más importantes, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Follower* (*La pintura de la vida moderna: París en el arte de Manet y sus seguidores*), donde parte de las obras del pintor francés Edouard Manet y algunos de sus contemporáneos, como Edgar Degas, Georges Seurat, Claude Monet y Camille Pissarro, para entender el proceso de modernización

de la ciudad de París a finales del siglo XIX. Primero estudió, en el periodo de 1848-1851, las relaciones entre les artistas –especialmente del estilo realista: Gustave Courbet, Honoré Daumier y Jean-François Millet– y la política, de manera que mostrasen las connotaciones ideológicas de sus obras. Luego se inclinó a reconstruir el contexto parisino de Manet y sus sucesores. Podemos decir que esta Historia del arte construye una narrativa de las imágenes que busca cubrir el máximo de información sobre la sociedad parisina del siglo XIX, en tanto, para él, las pinturas representan una fuente potencial para el estudio de la modernidad y la vida burguesa de París de esa época. En su análisis, tiene en cuenta a les artistas como personas que compartían este mundo, algunos de sus códigos y valores. Clark interpreta no solo la obra de arte, sino también su contexto de producción. Es decir, sus análisis remiten a fenómenos claramente delimitados que se pueden documentar. Por lo tanto, no se limita a realizar un análisis formalista de la obra de arte. Por otro lado, si bien Clark se interesa en las influencias políticas, culturales y sociales del entorno de producción de la obra de arte, tampoco se restringe a un análisis marxista mecanicista, ya que rechaza a la obra como reflejo de las condiciones materiales de vida. El trabajo de Clark no subsume la obra al contexto ni el contexto a la obra. Es decir, está lejos de ver las obras de arte desde lo meramente estilístico y desde una autonomía histórica –y en este sentido también desecha la idea de que el punto de referencia de le artista como ser social es, *a priori*, la comunidad artística–, así como tampoco lo hace en tanto reflejo de cierto contexto social.

Clark (1981) reconoce que para dar cuenta de los factores de producción artística es imposible eludir referencias históricas y contextuales. Aclara que hay lazos entre forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y procesos históricos más generales. En cuanto a la Historia social del arte, ésta

> se dispone a descubrir el carácter general de las estructuras que el artista encuentra forzosamente; pero también le interesa localizar las condiciones específicas en que se realiza el encuentro. De qué manera, en cada caso particular, un contenido de la experiencia se vierte en forma, un acontecimiento se traduce en imagen, el tedio se convierte en su representación, la desesperación en *spleen* [–rencor, tristeza, melancolía, animadversión– N. del T.]. Éstos son los problemas. Problemas que nos fuerzan a regresar a la idea de que el arte es a veces eficaz históricamente (…) El material de una obra de arte puede ser la ideología (dicho en otras palabras, las ideas, imágenes y valores aceptado por todos, dominantes), pero el arte *trabaja* el material: le da una forma nueva, y en determinados momentos esta nueva forma es en sí misma subversiva de la ideología (Clark, 1981, p. 13).

La Historia social del arte supone escribir sobre la tradición pictórica, las formas y esquemas que permitieron ver y pintar a une artista, pero también las barreras que se interpusieron entre elle y su representación. Por eso, la idea es no limitarse a dar cuenta solo de una aptitud artística. La situación y experiencia histórica de le artista puede permitir descubrir los fundamentos

de sus temas y estilos. Es así que Clark trabaja con un artista en particular, Courbet, y se pregunta "¿qué contribuyó en determinado momento a hacer el arte de Courbet original y potente?", a lo que responde:

> Para encontrar la respuesta debemos adentrarnos en terrenos peregrinos, pasar de la pintura a la política, del juicio sobre un color a cuestiones más generales, cuestiones que se refieren al Estado, que despierten furor y alegría porque afectan a un gran número de personas. Sin embargo, descubriremos la política en lo particular, en un acontecimiento, en la obra de arte. Nuestro punto de partida es un determinado instante de coyuntura histórica, un gesto o una pintura que se nos aparecen cargados de significado histórico (…). (Clark, 1981, p. 18).

A su vez, el autor tiene en consideración la relación artista-público. El público es previsto o imaginado dentro de la obra y durante el proceso de producción. A veces es inventado por le artista, en otras ocasiones es representado directamente. Para Clark, el hecho de que le artista invente, confronte, satisfaga y desafíe al público, forma parte de su acto creativo.

En síntesis, Clark inaugura una nueva propuesta de Historia social del arte. Para el autor es imposible hacer Historia del arte independientemente de los demás tipos de historia, siendo necesario dar cuenta de múltiples puntos de vista para el estudio detallado de cualquier época o problema[10]. De esta manera, propone el estudio de las relaciones entre la Historia social del arte y los sistemas de representación, la ideología o los procesos históricos generales, entendiendo al arte como un proceso de estructuración de sentido, como un acontecimiento histórico más entre otros.

Tercera generación

Según Heinich (2010), la "Sociología de los cuestionarios" es la tercera generación. Si bien la autora la denominó de este modo, no se vincula solo con las encuestas, sino con los métodos propios de la Sociología. Les autores de esta generación, se proponen analizar el arte *como* sociedad, es decir, "el arte como una forma de actividad social que posee características propias" (Heinich, 2010, p. 43). Como dice la autora, en esta generación ya es imposible pensar el arte fuera de la sociedad.

Esta tercera generación se independiza de la orientación estética y de la Historia del arte y pasa a formar una rama específica de la Sociología. Se ocupa de estudiar el funcionamiento del entorno del arte, esto significa, les actores y sus interacciones, así como la estructura interna de dicho espacio. Incorpora los procesos (causas y resultados) vinculados con las obras.

[10] Por ejemplo, en relación a París del XIX, detalla las distintas cuestiones a tener en cuenta: "Primero, el papel dominante del clasicismo en el arte del siglo XIX (…) Segundo, el asentamiento progresivo del individualismo en el arte francés (…). Tercero, el dilema de ensalzar las nuevas clases dominantes, o de buscar un modo de socavar el poder (…). Cuarto, el problema del arte popular, parte de la crisis general y de la inseguridad de esta época (…). Y quinto, la paulatina desaparición del arte (…). (Clark, 1981, pp. 20-21).

Como dijimos, aplica diseños metodológicos de la Sociología, especialmente métodos empíricos para estudiar el presente, tales como estadísticas, entrevistas y observaciones. Los temas de los que se ocupa son: las acciones, los objetos, les actores, las instituciones y las representaciones respecto de los fenómenos artísticos.

Esta generación puede subdividirse en cuatro, en función de los objetos de los que se ocupa[11]. La primera, se trata de un grupo de autores que se encargan de la recepción de las obras de arte, por lo que analizan principalmente a los públicos, su morfología, comportamientos, motivaciones y emociones. El problema que señala Heinich en este grupo es que no llevan a una mejor comprensión de la obra de arte. Entre quienes lo componen, podemos nombrar a Paul Lazarsfeld, Pierre Bourdieu –trabajaremos en profundidad sobre su teoría en el Capítulo 1–, Claude Grignon y Jean-Claude Passeron.

Otro grupo se ocupa de la mediación, es decir de todo lo que media o interviene entre una obra y su recepción. Así, se centra en la mediación de personas, instituciones, palabras y "cosas" en general. Aquí encontramos a Raymond Moulin –de quien hablaremos en el Capítulo 3 en vinculación al mercado del arte–, Antonie Hennion –autor que trabajaremos particularmente en el Capítulo 5–, Pierre Bourdieu, Svetlana Alpers y Tia de Nora.

El tercer grupo se enfoca en la producción. Su foco se posiciona en les creadores de arte, entendidos colectivamente, es decir, fuera de la idea del "genio" creador. Estudia les artistas, su actividad entendida como profesión, las relaciones de dominación y legitimidad, así como la interacción y el trabajo colectivo que desarrollan, y sus representaciones. Raymond Moulin, Pierre Bourdieu, Howard Becker –lo abordaremos en profundidad en el Capítulo 2– y Norbert Elias, han investigado desde esta perspectiva.

Las obras son el centro de atención del cuarto grupo, según Heinich. Se trata de sociólogues del arte que estudian las obras consideradas en conjunto, su relación con fenómenos colectivos, la evaluación y valoración de las obras, su interpretación y observación, para comprender qué *hacen* las mismas en situación. Vemos coincidir en este grupo a Nathalie Heinich, nuevamente Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron. Heinich muestra en su libro varias dudas sobre la posibilidad de analizar obras desde la Sociología del arte, ya que encuentra varios problemas. El más importante, según la autora, es que no hay un método propio para analizar las obras, sino que se utilizan los de la Crítica y la Historia del arte.

Con respecto a este último punto, no consideramos que se trate de un inconveniente, sino un elemento más que confirma que es desde la transdisciplinariedad que las diferentes modalidades de prácticas artísticas pueden abordarse. La búsqueda de un método absolutamente propio de la Sociología para analizar obras no parece ser, desde nuestro punto de vista, una dificultad, sino más bien un estímulo a trabajar simultáneamente desde diversos saberes[12]. Asimismo, entendemos que la visión de Heinich en este punto agudiza la puja entre las visiones humanistas y sociologistas que ya vimos.

[11] Como se trata de una división esquemática y algunos autores han investigado en más de un tema, veremos que en ciertos casos se repiten

[12] Para conocer más sobre nuestra perspectiva de la transdisciplinariedad en el estudio de las prácticas y objetos artísticos, ver: Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2019).

En relación con Latinoamérica, consideramos que un autor clave de esta tercera generación es Néstor García Canclini, quien desarrolló una extensa producción teórica y participó de la construcción del campo de la Sociología del arte desde los años setenta hasta la actualidad.

Néstor García Canclini: la Sociología del arte como problemática

García Canclini nació en la ciudad de La Plata, Argentina, en 1939 y desde 1976 está radicado en México. Es Profesor y Doctor en Filosofía y reconocido por realizar importantes estudios culturales desde perspectivas antropológicas y sociológicas. El autor se propuso estudiar la metodología propia de la Sociología del arte, aunque desde una perspectiva crítica plantea que la relación entre arte y Sociología es "una historia de obstáculos y malentendidos" (García Canclini, 1979, p. 39).

Hubo, según García Canclini (1979), dentro del campo teórico, quienes realizaron un tratamiento más cuantitativo, el cual fue importante para la Sociología de la comunicación, difusión y recepción del arte pero que impidió avanzar en la Sociología de la creación artística, ya que estaba centrada en encuestas y estadísticas –algo de esto también lo retomaremos en el apartado sobre público de arte en el Capítulo 3–. Frente a estos desarrollos, afirmaciones y metodologías, García Canclini sostiene que es fundamental plantear correctamente las relaciones entre la base empírica y la construcción teórica. De esta forma, asevera que no hay técnicas neutras de análisis, que el objeto de estudio se construye y que el análisis estadístico es solo uno de los métodos utilizados para abordar procesos estéticos que debe ser complementado con técnicas cualitativas como observación participante, entrevistas y análisis de obra.

Para García Canclini lo importante es que las diversas técnicas empleadas en el análisis de fenómenos estéticos sean sometidas a una reflexión epistemológica que controle sus supuestos y organice los datos artísticos en el marco de relaciones y procesos sociales. De esta manera, para el autor (García Canclini, 1977), hay principalmente tres problemas clave que aparecen a la hora de analizar fenómenos artísticos: el determinar el contexto con el que se relaciona el arte, el conocer el carácter de esta relación y el explicar en qué consisten las semejanzas y diferencias de los hechos artísticos respecto de los demás hechos sociales.

La preocupación por el contexto surge con el historicismo y positivismo del s. XIX. Ambos se posicionan contra el "arte por el arte", corriente que propugnaba la libertad del arte y de le artista con respecto a las instituciones, el mercado y la trama sociohistórica. García Canclini aborda, entonces, a diferentes autores que emergen en esta búsqueda por definir el contexto social del arte, a partir de sus aportes y debilidades: Hippolyte Taine, Erwin Panofsky, Pierre Francastel y Arnold Hauser. Se detiene particularmente en Hauser por considerar que su producción teórica es la más ambiciosa, aunque le realiza fuertes críticas. García Canclini reconoce un problema en el manejo de conceptos científicos por parte de Hauser. ¿Es Sociología?, se pregunta. Le critica que el lenguaje que utiliza es más el de un historiador que el de un sociólogo porque no incorpora discusiones de las corrientes de la Sociología contemporánea de su momento –como fueron el funcionalismo y el estructuralismo– y porque su elaboración teórica no se organiza en relación con conceptos elaborados científicamente, adopta caprichosamente la

teoría marxista y posee una desactualización bibliográfica que vuelve inconsistente su análisis. A su vez, la falta de una teoría sociológica, lo lleva a que se cuelen en su teoría nociones idealistas y prejuicios –por ejemplo, prejuicios de clase al hablar de lo popular y de la elite–.

Para el autor, entonces, para estudiar el arte es preciso contar con una teoría de la sociedad, en la que se ubique al arte y se definan sus relaciones con las demás actividades. De todas formas, en este momento, al hablar del marco social del arte, García Canclini (1977) piensa en determinaciones socioeconómicas. Si bien su apuesta es no pensar al arte reducido a la obra sino como el proceso de producción, y recepción, aún queda ligado a un pensamiento centrado en los condicionantes socioeconómicos[13].

Para cerrar, García Canclini identifica tres clases de obstáculos para analizar la correlación arte-sociedad:

- Las posiciones idealistas y románticas que ven al arte ajeno a las condiciones sociohistóricas y socioeconómicas, reducen el análisis al estilo de la obra y de le artista y a obras aisladas.
- Los análisis sociológicos orientados por el positivismo que se centran en la metodología cuantitativa, pero descuidan la cualitativa e interpretaciones globales.
- Hay historiadores que tienen presente la especificidad del hecho artístico y su inscripción social, pero carecen de una teoría científica sobre la sociedad.

En suma, para el autor, la Sociología del arte es más una problemática que un espacio teórico definido. Tengamos en cuenta que *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* es del año 1979, por ende la Sociología del arte era aún una rama en construcción dentro de la Sociología.

Algunos desafíos

Tal como mencionamos antes, la Sociología del arte tiene que enfrentar ciertos problemas. Retomaremos para ello algunos señalamientos que realizaron García Canclini (1979) y Heinich (2010). También nos referiremos brevemente a la propuesta de Janet Wolff (1997) con respecto a las dificultades de este campo de estudios. Diferentes sociólogues del arte, con distintos marcos teóricos, coinciden en señalar los mismos obstáculos y desafíos para la existencia de la Sociología del arte.

Para Heinich (2010), el principal reto es inscribir a la Sociología del arte en las cuestiones propias de la Sociología. Esto implica, en primer lugar, darle autonomía a la disciplina respecto de la Crítica y de la Historia del arte, para apartarse del estadío pre-sociológico. Los problemas de este estadío son: el privilegio acordado de facto a las obras (descontextualizadas), las aporías normativas y la manía interpretativa, fuera del trabajo empírico. En esto coincide García Canclini (1979), quien sostiene que Sociología del arte tiene una difi-

[13] Es preciso tener en cuenta que en este apartado estamos mencionando solo los textos iniciales del autor, y que la producción de Néstor García Canclini es vasta y abarca varias décadas en las cuales su pensamiento respecto al abordaje de objetos y prácticas artísticas fue mudando.

cultad para abordar el fenómeno estético, y les autores que han abordado esta problemática suelen reconocer que la propia materialidad artística es difícil de aprehender con los instrumentos habituales de la Sociología.

Partiendo de Hauser, García Canclini acuerda con que hay dos cuestiones problemáticas que se relacionan con el método: por un lado, hay una insuficiencia metódica, asociada al procedimiento analítico, por medio del cual se descompone algo complejo –el arte– en elementos simples ignorando otro tipo de relaciones; por otro lado, hay, a veces, un lenguaje compuesto de categorías y conceptos pobres, esquemáticos, rígidos, para explicar los fenómenos artísticos.

Por ello, para Heinich es fundamental ubicar a la Sociología del arte en las problemáticas y métodos de la Sociología. Si bien para la autora este desafío se puede resolver evitando centrarse en las obras, no acordamos con esta visión, en tanto es posible, como sosteníamos antes, analizar las obras y, al mismo tiempo, mantener una mirada sociológica desde una metodología transdisciplinaria. Además, no consideramos como un problema la autonomía a la disciplina.

En segundo lugar, Heinich señala la importancia de escapar del sociologismo. El sociologismo –que implica un problema más allá de la Sociología del arte– significa considerar lo social, lo general, lo colectivo o lo común como el fundamento, la verdad o el determinante de lo particular, la singularidad, la individualidad. En el caso de la Sociología del arte, esto significa explicar los fenómenos y prácticas artísticas exclusivamente por los procesos sociales (y/o económicos), considerados estructurales, frente a lo que el arte no tendría ninguna participación, más que como expresión de dichos procesos. La autora señala que la Sociología del arte debería salir de este reduccionismo y dejar de privilegiar lo general sobre lo particular o viceversa.

El tercer desafío es salir de la crítica que toma posición respecto de los valores (sean “dominantes” o “dominados”), lo cual sesga la investigación, valorando, por ejemplo, positivamente las posiciones dominadas y rechazando las dominantes o viceversa. Heinich propone, en cambio tomar como objeto de estudio la relación que tienen les actores con los valores. Sugiere distanciarse, también, del sentido común y de les crítiques y pasar a describir los desplazamientos de la relación entre lo individual y lo colectivo, sus representaciones, su experiencia y poner en evidencia la pluralidad de formas de dominación en el arte.

En cuarto lugar, la autora sostiene que debe pasarse de una posición normativa a una descriptiva. Esto conlleva no decidir si les actores tienen o no razón, sino analizar y mostrar sus razones, e implica pasar de la Sociología crítica a una Sociología de la crítica.

El quinto reto es pasar de la explicación a la comprensión, es decir, de la mirada de las Ciencias naturales al enfoque de las Ciencias sociales y humanas. En la explicación se busca encontrar las causas a través de instrumentos estadísticos, así como las correlaciones entre los hechos y sus causas. En cambio, en la comprensión se extraen las lógicas subyacentes que confieren coherencia a la experiencia vivida por les actores (Heinich, 2010).

Para finalizar, mencionamos brevemente una problemática señalada por Wolff (1997) a inicios de los años ochenta, que es la marcada tendencia sexista de la Sociología del arte –como de la Sociología en general– que se hace evidente tanto en el lenguaje que emplea, el corpus que crea y las áreas de análisis que considera dignas de estudio. El desafío que presenta la autora es que

> no es solo cuestión de escribir 'el/ella' u otro equivalente en lugar de emplear siempre el masculino, aunque yo creo que eso también es importante y no se trata solo de una cuestión lingüística superficial. La cuestión es que si uno *no* está especialmente interesado en investigar sobre las divisiones sexuales en la sociedad y en las artes, le resultará muy difícil incorporar los puntos de vista feministas a un análisis consistente (p. 20).

Asimismo, Wolff menciona la dificultad que tiene el marxismo para entender como centrales el sexismo y el patriarcado, relegándolos a un lugar marginal. Veremos que en la actualidad autoras como Bidaseca (2017) están trabajando desde una visión feminista para superar este desafío.

Miradas recientes

El conjunto de estudios y perspectivas teóricas que se han encargado de analizar los fenómenos artísticos desde los Estudios sociales en general y desde la Sociología del arte en particular, tuvieron un notable crecimiento en los últimos años, tanto a partir de relecturas, críticas y revisiones de autores clásicos, como en la emergencia de nuevas miradas que permitieron entrecruzamientos disciplinares, teóricos y metodológicos.

En ese vasto campo encontramos los aportes de la especialista en Estudios culturales e Historia del arte estadounidense, Janet Wolff (1997), cuyos trabajos analizan al arte a partir de su vinculación con el contexto histórico-político en donde se produce. Además, la autora se pregunta por la dimensión filosófica del arte (la Estética), incursiona en una mirada feminista y en la crítica cultural. En esa línea, retomamos los aportes de Ángela McRobbie (2009), cuyos trabajos, también desde el campo de los Estudios culturales en Gran Bretaña, se han destacado por integrar preocupaciones referidas a la cultura, el mundo del trabajo y las industrias culturales en un contexto neoliberal, a partir de una mirada de género.

En relación con las producciones argentinas, un trabajo reciente de Lucena (2018) reconstruye los aportes realizados en el país dentro del campo de la Sociología de la cultura, destacando en la mirada de les autores, perspectivas renovadas de los clásicos. En ese marco, la autora destaca el libro coordinado por Carlos Altamirano (2002), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Especialmente, hace referencia la entrada escrita por Andrea Giunta –retomado en el primer apartado de este capítulo–, quien se encarga de señalar las especificidades del campo de la Sociología del arte, aunque la autora provenga de la Historia del arte.

Por otra parte, Gisele Sapiro, discípula de Pierre Bourdieu, aborda lo literario como un hecho social en *La sociología de la literatura* (2016). Con la propuesta de superar la escisión entre análisis interno y externo, la autora enfatiza en el análisis de la obra como también en las mediaciones que existen entre el texto literario y su contexto social de producción y de circulación, dando a conocer la existencia de variados enfoques y estudios sobre los vínculos entre literatura y sociedad. Finalmente, en los últimos años, la socióloga Karina Bidaseca (2016, 2017) se ha abocado a analizar lo que ha denominado arte feminista descolonial, cruzando el arte, el cuerpo y la experiencia del exilio desde la investigación puntual de la producción artística de la cubana Ana Mendieta, la iraní Shirin Neshat y la vietnamita Trinh T. Minha[14].

Como hemos visto, los Estudios sociales del arte y, específicamente, la Sociología del arte, son áreas que se encuentran en notable crecimiento. Hasta aquí hemos reconstruido una serie de aportes que, si bien introducen diversas líneas de debate y de objetos de investigación, no agotan la multiplicidad de estudios existentes.

Referencias

Altamirano, C. (comp.) (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Artola, J. P. (2015). *Modelos y Teorías de la Historia del Arte* (Vol. 4). Bilbao: Universidad de Deusto.

Bidaseca, K. (2016). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: CLACSO e IDAES.

Bidaseca, K. (2017) *La revolución será feminista o no será. La piel del feminismo descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.

Brihuega, J. (1996) La sociología del arte. En Valeriano Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas* (pp. 264-278). Madrid: Visor.

Bugnone, A; Fernández, C.; Capasso, V. y Urtubey, F. (2019). Estudios sociales del arte: una propuesta para su abordaje. *Cultura y Representaciones Sociales, 13*(26), 388-411.

Clark, T. J. (1981) *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: G. Gilli,

Clark, T. J. (1984). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers.* Londres: Thames and Hudson.

Francastel, P. (1984) *Sociología del arte*. Madrid: Alianza – Emecé.

García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Editorial Grijalbo.

García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo Veintiuno Editores.

[14] La historiadora del arte Andrea Giunta (2018) se ha abocado recientemente al estudio de la "experiencias socialmente pautadas como femeninas" (p.15) en las artes visuales, analizando el cuerpo como lugar de expresión privilegiado de una subjetividad en disidencia en América Latina.

Giunta, A. (2002) Arte, Sociología del. En Carlos Altamirano (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 1-7). Buenos Aires: Paidós.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hauser, A. (1951). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor.

Hauser, A. (1982). *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Labor.

Heinich, N. (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.

Lucena, D. (2018). Sociología del arte. Un mapa posible para su desarrollo en Argentina. Apuntes de Investigación del C*ECYP*, (30), 151-160.

McRobbie, A. (2009). Industria cultural. En MACBA (ed), *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 150-170). Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona.

Ocampo, E. y Perán, M (1993). *Teorías del arte*, Barcelona: Editorial Icaria.

Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Richard, N. (2002). Saberes académicos y reflexión crítica en América Latina. En: Daniel Mato (coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp. 363-372). Caracas: CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

Richard, N. (2012). Humanidades y Ciencias Sociales: travesías disciplinarias y conflictos en los bordes. En: Rosa N. Buenfil, Fuentes, Silvia y Treviño, Ernesto (Coords.) *Giros teóricos II. Diálogos y Debates en las Ciencias Sociales y Humanidades* (pp. 23-41). México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

Richard, N. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Wölfflin, H. (1961) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

Wolff, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo.

Zolberg, V. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.

CAPÍTULO 2
El campo y el mundo del arte

Ana Bugnone y Verónica Capasso

Introducción

En este capítulo, en primer lugar, desarrollaremos una de las perspectivas más difundidas dentro de la Sociología del arte, la del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Introduciremos los conceptos principales de la teoría de este autor en relación con el espacio social, el campo (con sus componentes) y el *habitus*, para pasar luego al campo artístico. Analizaremos cómo el campo artístico tiene sus propias reglas de funcionamiento, no dependiente de la forma en que lo hace la economía. Además, forman parte de este capítulo el problema de la autonomía y la heteronomía de este campo, la forma de su capital específico, la concepción de la obra de arte y el funcionamiento propio del campo.

En segundo lugar, abordaremos la propuesta del sociólogo estadounidense Howard Becker. Lo que guía la propuesta de este autor es que el trabajo artístico, como toda práctica humana, incorpora la actividad cooperativa de una serie de personas. De esta forma, el arte es, para Becker, resultado de una acción colectiva. Las actividades de cooperación pueden ser efímeras o estables, ejecutadas de acuerdo con normas y patrones establecidos y hacen posible la existencia de la obra de arte. Becker llama mundos del arte a esta red de interacciones.

La perspectiva de Pierre Bourdieu: relaciones sociales en el campo del arte

Bourdieu, como dijimos, fue un sociólogo francés (1930-2002). Realizó sus estudios de Filosofía en la École Normale Supérieure de París y en la École Pratique des Hautes Études de la misma ciudad. Produjo una teoría para explicar la sociedad pensada como espacio social, cuya base es tomada de las tres vertientes clásicas de la teoría social: las que produjeron Karl Marx, Max Weber y Emile Durkheim. De cada uno de estos tres autores, incorporó diferentes aspectos que pasaron a formar parte de la concepción de la sociedad de Bourdieu, tratando de superar tanto el objetivismo estructuralista como el puro subjetivismo. Sostuvo que su teoría era un constructivismo estructuralista, en tanto la realidad está construida históricamente y el mun-

do social tiene, al mismo tiempo, estructuras objetivas, independientes de la consciencia y la voluntad. La importancia que ha dado Bourdieu a estos aspectos objetivos, lo han acercado a concepciones deterministas en la relación individuo-sociedad. Asimismo, produjo una teorización sobre la educación y su capacidad de reproducir las desigualdades, así como un estudio sobre el campo del arte y la literatura.

El espacio social

Antes de entrar de lleno a su teoría del campo artístico, para poder comprenderlo en el marco de su teoría general, haremos referencia a algunos aspectos generales de su teoría de los campos, aunque sin la intención de desarrollar un panorama completo de la misma. Así, diremos brevemente que para Bourdieu la sociedad está estructurada en campos, es decir, espacios sociales en lo que se encuentran tres componentes: capital, posición e interés. En todo el análisis de los campos que realiza este autor, lo social siempre tiene una dimensión histórica, de modo que no puede ser estudiado en el vacío.

Según Lahire, en la teoría de Bourdieu, "un campo es un microcosmos dentro del macrocosmos que constituye el espacio social (nacional) global" (2002, p. 1). Los campos son estructuras objetivas externas que forman espacios estructurados de posiciones e interacciones objetivas concentradas en la producción, la distribución y la apropiación de un capital. Un campo se define, entre otras cosas, por lo que está en juego y tiene reglas propias, irreductibles a las de otros campos. Allí hay agentes que ocupan posiciones y entran en interacción. El autor afirma que el campo es un espacio de luchas y de fuerzas. Esto se debe a que les agentes entran en lucha por la apropiación y la producción de un capital, siguiendo ciertos intereses, determinadas creencias y en base a las reglas de juego de ese campo. Al mismo tiempo, hay fuerzas del campo que atraviesan a todos les agentes que allí participan.

Bourdieu sostiene que el capital "es un poder respecto de un campo" (1990b, p. 283), afirmación que le permite salir de la concepción marxista clásica, ya que el capital puede exceder a lo económico. En el campo se desarrollan luchas que tienen como objetivo la apropiación de un capital específico, o bien la redefinición de ese capital, en los casos en que sea puesto en cuestión.

Al interior de un campo no hay una condición de igualdad entre les agentes. Así, los capitales y las posiciones son desiguales, por lo que Bourdieu desestima visiones idealizadas o ingenuas que desconozcan esta disparidad. Entonces, les agentes ocupan posiciones en distintos niveles, llamadas dominantes y dominadas, de acuerdo con el poder que puedan ejercer en un campo determinado, es decir, según su capital acumulado. Bourdieu enfatiza que estas posiciones se ven de manera relacional, vale decir, en las relaciones de unes con otres, no de manera abstracta ni individual. El autor afirma que "la estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha, o si se prefiere así, de la distribución del capital específico" (Bourdieu, 1990b, p. 136).

Bourdieu distingue varios tipos de capital: el capital económico y el cultural forman los dos grandes principios de estructuración del espacio social. Esto significa que tanto el poder económico como el cultural son importantes para organizar la sociedad –diferenciándose de la mirada marxista más doctrinaria que sólo vería el capital económico–. El capital cultural puede tener tres estados: objetivado, es decir, los objetos culturales, como una escultura, un libro, un monumento y que son transmisibles en su materialidad; incorporado, lo que hemos ligado al cuerpo, lo que hemos aprendido y que no puede ser transmitido instantáneamente, sino adquirido; institucionalizado, lo que está legitimado por las instituciones, es decir, el reconocimiento institucional del capital cultural (Bourdieu, 1987). Por otra parte, el capital económico está formado por los bienes y el dinero. El capital económico y el cultural no tienen una relación directa, lineal –es decir, no puede deducirse que a mayor capital económico, mayor capital cultural, sin matices ni mediaciones– sino que hay una conexión mucho más compleja.

Por otro lado, existen otros dos capitales fundamentales: el capital social y el simbólico. El primero, se refiere a "una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos" (Bourdieu, 2000, p. 148), que determinan las influencias y la pertenencia a un grupo. El simbólico es un capital intangible, no material, ya que es el prestigio y la autoridad que tiene un agente, producido por el reconocimiento que recibe de los demás, en función de sus propios capitales. Este capital significa una prueba de distinción (Bourdieu, 2013).

Otro concepto fundamental de la teoría de Bourdieu es el *habitus*: un

> sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidos expresamente con este fin (Bourdieu, 2002, p. 125).

Por lo tanto, el *habitus* no es un simple hábito, ni tampoco un cálculo puramente racional. Es el resultado de la interiorización de la condición económica y social, a las que se suman la posición y la trayectoria en el campo cultural.

Según el autor, se trata de un

> sistema de disposiciones durables y transferibles que funcionan como principios generadores y organizaciones de prácticas y de representaciones que pueden adaptarse objetivamente a su meta sin suponer el proyecto consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente reguladas y regulares sin ser en nada producto de la obediencia y reglas y, además de ser todo eso, están colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1991, pp. 88-89).

Esto significa que cuando Bourdieu sostiene que el *habitus* es un sistema de esquemas generadores, se refiere a que produce prácticas y representaciones sin ser totalmente conscientes ni el resultado de un proceso de razonamiento donde se utilizan ciertos medios para llegar a determinados fines. Bourdieu (1998) también dice que produce percepciones, apreciaciones y acciones.

Para la formación del *habitus* es fundamental la experiencia escolar. Así, el autor sostiene que

> la escuela proporciona a quienes han estado sometidos a su influencia directa o indirecta, no tanto esquemas de pensamiento específicos y particularizados, sino esta disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse en campos diferentes del pensamiento y de la acción, que se puede denominar *habitus* cultivado (Bourdieu, 2002, p. 49).

Además de la actividad escolar, el *habitus* se produce por la interiorización de la estructura social. El autor explica que esta incorporación de lo social se puede percibir "en los detalles en apariencia más insignificantes del vestir, de la compostura o de las maneras corporales y verbales los principios fundamentales de la arbitrariedad cultural, situados así fuera de la influencia de la conciencia y de la explicitación" (Bourdieu, 2007, p. 112). Esa concepción implica que les agentes no son ni totalmente libres de actuar por su propia voluntad ni totalmente determinados por las estructuras sociales.

En el marco del espacio social, Bourdieu conceptualiza la importancia de la relación entre las posiciones sociales de les agentes dentro de un campo (concepto relacional), las disposiciones (los *habitus*) y las tomas de posición, que el autor define como las "'elecciones' que les agentes sociales llevan a cabo en los ámbitos más diferentes de la práctica, cocina o deporte, música o política, etc." (1997, p. 16). Estos tres conceptos serán cruciales para comprender el funcionamiento del campo artístico. Desarrollaremos en el apartado siguiente qué características específicas toman en ese campo.

El campo artístico

Esta breve introducción –que no pretende ser exhaustiva–, nos permitirá comprender la teoría de Bourdieu sobre el campo artístico. Para trabajar sobre este concepto, el autor se propone superar las dicotomías entre varias duplas conceptuales o escuelas, tal como lo han hecho otres teóricos. Puntualmente, Bourdieu sostiene que dejará atrás las dicotomías entre, en primer lugar, las interpretaciones internas y externas (o las lógicas del "reflejo"), es decir, aquellas a las que hemos hecho referencia en el Capítulo 1 de este libro, llamadas también humanistas y sociologistas. En segundo lugar, quiere superar la oposición que tiene lugar, dentro de los intérpretes internos, entre la obra de arte particular y la intertextualidad (es decir, la relación entre varias obras). Tercero, la dualidad entre el individuo y la sociedad –que pertenece a una

discusión clásica en las teorías sociales–. Por último, la dicotomía entre el discurso normativo (que participa de la celebración al arte) y el discurso positivista (que niega el valor artístico de una obra) (Bourdieu, 1990a). Además de estas oposiciones, el sociólogo señala un problema particular de este campo: el reduccionismo económico, "que impide reconocer como tal la economía específica del campo literario y artístico y la forma particular de creencia en que ella se basa" (Bourdieu, 1990a, p. 9). Es decir que la forma en que se organiza y funciona este campo no se da por la lógica económica, sino de un modo particular que veremos seguidamente. Sin dudas, en este aspecto, Bourdieu está discutiendo con las visiones economicistas más cercanas al marxismo.

Así como dijimos que para este autor el análisis de lo social siempre debe ser relacional, lo mismo se aplica para este campo específico. Para Bourdieu (1997)

> hay que aplicar el modo de pensamiento relacional al espacio social de los productores [culturales y artísticos]: el microcosmos social en el que se producen las obras culturales, campo literario, campo artístico, campo científico, etc., es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones —la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo— y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás (p. 60).

En este sentido, Bourdieu no solo se refiere al campo artístico de una forma relacional, sino que conjura la mirada que señala las determinaciones económicas externas como el eje de lo que sucede en su interior, ya que las transformaciones económicas o políticas solo influyen en la estructura del campo si se entiende que este tiene un cierto grado de autonomía, nunca de forma mecánica.

El proceso de constitución y autonomización del campo artístico se inicia a partir del Renacimiento y culmina en la segunda mitad del siglo XIX (con la idea de "el arte por el arte", es decir, sin otro interés o relación con el mundo que el propio arte), como veremos más adelante. Entonces, el campo artístico se constituye en el siglo XIX y se atribuye como ley fundamental el derrocamiento de la ley económica, es decir, la implantación de su propia ley de funcionamiento, no dependiente de la forma en que lo hace la economía. Así, en este campo se disocian completamente los fines lucrativos y los fines específicos del universo artístico (Bourdieu, 1997). De este modo, surge la noción de "arte puro", esto es,

> única forma de arte verdadero según las normas específicas del campo autónomo, rechaza los fines comerciales, es decir la subordinación del artista, y sobre todo de su producción, a unas demandas externas y a las sanciones de esas demandas que son las sanciones económicas. Se constituye sobre la base de una ley fundamental que es la negación (o la denegación) de la economía: que nadie entre aquí si tiene preocupaciones comerciales (Bourdieu, 1997, p. 150).

Así, el campo artístico se basa en un verdadero "interés por el desinterés" (Bourdieu, 1997, p. 186), es decir, lo que importa es el desinterés económico. Por ello, el autor dice que el mundo artístico funciona como un "mundo económico invertido", donde "las 'locuras' más antieconómicas son en determinadas condiciones 'razonables' puesto que el desinterés está reconocido y recompensado" (p. 186). En este sentido, en el campo del arte es fundamental la *illusio,* esto es, el interés que les agentes tienen allí, la creencia de que el juego vale la pena, de que merece ser jugado. Bourdieu se refiere con esto a que en el campo lo que importa es aceptar y jugar con las reglas de dicho espacio.

Si, como dijimos, el capital es un poder respecto de un campo, entonces en el campo artístico, el capital propio que se disputa es el capital artístico. Este capital tiene la particularidad de que es un capital simbólico, es decir, de reconocimiento, que puede estar institucionalizado o no y supone la creencia en ese capital por parte de les agentes del campo, por lo que "se basa en la creencia, es decir en las categorías de percepción y de valoración en vigor en el campo" (Bourdieu, 1997, p. 186). Para ejemplificar, el autor se refiere al fetichismo que genera el nombre de le autor y el efecto "mágico" de la firma.

En este sentido, el sociólogo sostiene que se produce una "economía de los bienes simbólicos", es decir, un intercambio de bienes simbólicos (intangibles). Esta economía particular, "se opone al toma y daca de la economía económica en tanto que se basa no en un sujeto calculador sino en un agente socialmente predispuesto a entrar, sin intención ni cálculo, en el juego del intercambio" (Bourdieu, 1997, p. 167).

Para comprender mejor la complejidad del concepto de "economía de los bienes simbólicos" –central para el campo artístico y literario–, y la ambigüedad que implica, citamos nuevamente al autor cuando explica que

> se basa en la represión o la censura del interés económico (en el sentido restringido del término). Consecuentemente, la verdad económica, es decir el precio, se ha de ocultar activa o pasivamente o dejar sin precisar. La economía de los bienes simbólicos es una economía de lo difuso y de lo indeterminado. Se basa en un tabú de la explicitación (tabú que el análisis infringe, por definición, exponiéndose así a hacer que parezcan calculadoras e interesadas unas prácticas que se definen por su oposición en contra del cálculo y del interés) (Bourdieu, 1997, p. 196).

Recordemos que los campos son espacios de luchas y, en este caso, priman las luchas por la legitimidad, el reconocimiento, la autoridad. Se lucha por el poder simbólico, que es un poder invisible, eufemizado, que no es económico ni físico.

Uno de los conceptos que más debates ha generado a lo largo de la historia por parte de las distintas disciplinas que se han ocupado del arte es, justamente, el de obra de arte. Bourdieu no duda en entrar en la disputa, dando una definición que podríamos calificar como típicamente sociológica. Así, define la obra de arte en función del campo, y no por sus cualidades intrínsecas ni fetichistas de belleza, estéticas o por la calidad de su autor. De esta forma, Bourdieu

denuncia otro tipo de definiciones e intenta concentrarse en una que permita un abordaje sociológico, aún a costa de ser criticado por desacralizar la obra de arte, de quitarla del lugar especial en que fue puesta durante siglos por diversas corrientes de pensamiento.

Según Bourdieu (1990a), "la obra de arte es un objeto que sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte", es, por lo tanto un "objeto simbólico dotado de valor", únicamente "si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal" (p. 10). De este modo, no solo interesan les artistas, sino también otres agentes sociales que participan del campo, como los museos, las galerías, las academias, les críticos de arte, les editores, los jurados, entre otros. Con esta definición, el autor quita del análisis de la obra de arte las interpretaciones que se basan en lo que tendría de espiritual, mágico, eterno o bello. Estas cualidades no son propias de la obra de arte, sino que son atribuidas en un tiempo y momento determinados, en función de una creencia, por les agentes del campo. Es, entonces, la institución de un objeto o acción como obra y su recepción como tal, los que permiten definir si algo es o no arte. Los efectos en el público, como goce, deleite o satisfacción, no proceden como categoría para identificar una obra, como tampoco los efectos contrarios. Del mismo modo, no son la inspiración de le artista, sus habilidades especiales, su "genio", ni sus características psicológicas o espirituales las que determinan que una creación sea obra o no.

Funcionamiento del campo del arte

Recordemos que, como señalamos al inicio de este capítulo, los campos se caracterizan por ser campos de fuerzas y de luchas para transformarlos, y estas características se mantienen en el campo del arte. Este campo se ubica dentro del campo del poder. Sin embargo, el campo del arte tiene la particularidad de que es relativamente autónomo, es decir, ni totalmente autónomo ni enteramente dependiente del campo económico o del campo político, con lo cual Bourdieu se distancia de las teorías que sustentan una u otra afirmación.

El campo artístico funciona como una "mediación específica" (Bourdieu, 1990a, p. 1) entre las determinaciones externas y la producción cultural, así como entre la obra y la clase productora o consumidora. Esto significa que no hay una relación directa entre determinaciones y producción, ni entre obra y producción/consumo. Siempre está entre ellos el campo. Esta aseveración implica no solo una definición conceptual, sino también metodológica, en la medida en que no pueden estudiarse las obras, les agentes, las influencias económicas y políticas, sin tener en consideración ese aspecto relacional y mediador que implica la existencia del campo.

Dijimos antes que en un campo hay diferentes posiciones. Como el campo artístico está poco institucionalizado[15], las posiciones de les agentes se ven a través de las propiedades de les productores de obras, es decir, las prácticas y los bienes –simbólicos– de les artistas. Asimismo, las tomas de posición específicas son el conjunto de las manifestaciones de les agentes,

[15] Para entender a qué se refiere Bourdieu con la afirmación de que este campo está poco institucionalizado, citamos sus propias palabras: "esto se ve, entre otros indicios, en la ausencia total de arbitraje o de garantía jurídica o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad, y de manera más general, en las luchas por la defensa o la conquista de las posiciones dominantes" (1990a, p. 4).

por tanto, los estilos, las obras literarias o artísticas, así como las acciones no específicas que pueden ser políticas o éticas. Todas ellas dependen de las posiciones que les agentes ocupen en el campo, a saber, de la distribución desigual del capital simbólico (Bourdieu, 1990a, 1997). Vemos, de este modo, cómo interactúan en este campo los componentes fundamentales del mismo –que hemos definido antes–: el capital, les agentes, las posiciones y las tomas de posición. Del mismo modo, la lucha en este campo está generada por el sistema de oposiciones entre les agentes. Con respecto a esto, hay en este campo una particularidad: estar implicado en la lucha es ser objeto de críticas, ataques, polémicas, y este involucramiento –aunque sea valorado negativamente– es un criterio de pertenencia al campo.

Según el autor, metodológicamente, ambos aspectos (las posiciones y las tomas de posición) no puede estudiarse por separado, con lo cual propone una visión que incorpore tanto a les productores de arte como a las obras, sin excluir ninguno de los dos. Esta es una de las formas de superar las dicotomías que mencionamos al comienzo.

Ahora bien, en fase de equilibrio del campo artístico, no tienen el mismo peso las posiciones (les agentes) y las tomas de posición (las obras). "El *espacio de las posiciones* tiende a imponer el *espacio de las tomas de posición*", afirma el Bourdieu (1990a, p. 4). Como consecuencia de eso, cuando se produce un cambio en el campo artístico, por ejemplo, las revoluciones artísticas o literarias, este resulta de las transformaciones de la correlación de fuerzas del espacio de las posiciones. Sin embargo, Bourdieu aclara que el efecto no es mecánico, por lo que la transformación de las posiciones no redunda directamente en un cambio en las tomas de posición. Sino que hay una mediación por los *habitus* de les agentes: las disposiciones, el sentido de la orientación social, que está asociado al origen social (Bourdieu, 1990a).

Recordemos que en los campos les agentes ocupan posiciones dominantes o dominadas. En el campo artístico, como la relación entre las tomas de posición y las posiciones no es directa, el autor dice que existe una homología de posición entre ambas, lo que significa que los diferentes géneros y estilos se relacionan entre sí de la misma manera como lo hacen sus autores (Bourdieu, 1990a). Quiere decir con esto que la importancia en términos de dominación de un género o de un estilo artístico respecto de otros, se da del mismo modo en que le autore de ese género se posiciona de forma dominante respecto de otres. De eso se trata la homología.

Según Bourdieu, debido a estos principios de funcionamiento del campo artístico, no pueden estudiarse las tomas de posición (las obras) sin las posiciones, superando de este modo la visión interna o humanista de la que hablábamos antes. Asimismo, tampoco puede basarse en un criterio económico, puesto que el campo produce su economía específica y su creencia, superando de este modo la visión sociologista y economicista.

Ahora bien, Bourdieu avanza en el análisis y la teorización del campo artístico, y analiza los principios de heteronomía y autonomía dentro del campo artístico. Según el sociólogo, el campo artístico puede tener un principio de jerarquización heterónoma si se impone la ley del campo de poder y económico (el éxito), o bien un principio de jerarquización autónoma si es autónomo respecto de las leyes del mercado y lo que vale es la consagración específica (el prestigio literario o artístico), producida por otres agentes del campo. Cuanto más autónomo es el

campo artístico, más se convierte en un campo de producción restringida, puesto que les productores solo tienen por clientes a otres productores (por ej.: las vanguardias como "clubes de admiración mutua"). Esto ha implicado un progresivo alejamiento de la producción artística del público común, cuestión que veremos en el Capítulo 3.

Según Bourdieu (1997), la estructura de este campo enfrenta

> a los intelectuales, ricos en capital cultural y pobres (relativamente) en capital económico, y a los empresarios de la industria y del comercio, ricos en capital económico y pobres (relativamente) en capital cultural. Por un lado, la independencia máxima respecto a la demanda del mercado y la exaltación de los valores de desinterés; por el otro, la dependencia directa, recompensada por el éxito inmediato, respecto a la demanda burguesa (...), incluso popular (p. 66).

Por eso, es fundamental señalar que hay un subcampo de producción restringida y un subcampo de gran producción. De esta forma, el campo del arte se estructura por la oposición entre les productores más autónomos y les productores más heterónomos, en la que ambos luchan por la aplicación de uno de los dos principios de jerarquización. Asimismo hay, dentro de les productores autónomes, luchas por la legitimación, cuando algunes recusan el principio de legitimación dominante, lo que Bourdieu, en analogía con la religión, llama "herejía", mientras que otres quieren conservarlo. El autor señala que estas luchas y los cambios que conllevan pueden ser independientes de los factores externos al campo.

Las reglas del arte

Para profundizar el análisis y ejemplificar los conceptos vistos en los apartados anteriores, veremos uno de los textos en que Bourdieu plasmó su estudio empírico sobre el campo literario francés: *Las reglas del arte* (2005). Este caso nos permite comprender de manera más concreta el funcionamiento del campo artístico y literario.

Es importante destacar que para este autor la noción de campo de producción cultural –artístico, literario y científico– permite romper con las vagas referencias al mundo social, al que se ha llamado "contexto", "medio" o "trasfondo social", utilizadas por la Historia social del arte y la Literatura. Como se señaló antes, para Bourdieu, la teoría de los campos conduce a rechazar tanto la puesta en relación directa de la biografía individual y la obra –o de la clase social de origen y la obra– como el análisis interno de una obra singular o aún la puesta en relación de un conjunto de obras. Para el sociólogo francés es necesario hacerlo de manera conjunta. De este modo, nos propone en *Las reglas del arte* abordar a la vez las condiciones de producción de la obra del escritor Gustave Flaubert y la aparición, al interior del campo social francés, de un campo literario como espacio relativamente autónomo que comienza a desarrollarse según reglas particulares, especificando un nuevo tipo de capital y de intereses.

En este libro se interroga, entonces, por el proceso histórico de autonomización del campo literario en Francia durante el Segundo Imperio (siglo XIX), en que los escritores del denomina-

do “arte por el arte” –Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, entre otros– jugaron un rol importante. Los cambios morfológicos de la sociedad –causados, por ejemplo, por el flujo migratorio de jóvenes con capital cultural pero sin capital económico– produjeron una transformación de las relaciones entre les escritores y el campo del poder. El cambio supuso el paso de una dominación centrada en las vinculaciones personales –en relación a une mecenas– a una dominación estructural, menos percibida pero más compleja a causa del mayor número de agentes y relaciones en juego –por ejemplo, aparece un público diferenciado, casas de edición, críticos profesionales, juicio de pares, etc.– y de estrategias posibles. Fue entonces la ideología de “el arte por el arte” la que dio toda su fuerza a la autonomía de su trabajo y de los valores que la sostenían. Así, en esa época se considera a la literatura como obra de arte que obedece solo a las reglas que ella misma se da y que no está obligada a ser útil (como el “arte social”) ni comprometida con determinadas causas, ni con el gusto del público burgués (el “arte burgués”).

La consolidación de la autonomía de este universo de les escritores se expresa en el hecho de que la consagración de une escritore que se da progresivamente al interior del campo por parte de les otres escritores: es la consagración la que constituye la especificidad del capital literario. Tal como señalamos antes respecto del campo artístico, el reconocimiento de los pares juega el rol de criterio clasificador, marcando así los límites de la que será considerado en cada caso literatura y aquello denostado como folletín o escritura utilitaria.

En el preámbulo de *Las reglas del arte,* Bourdieu se hace preguntas que son interesantes para comprender sus desarrollos posteriores en torno a la relación entre arte y sociedad:

> ¿Implica la reivindicación de la autonomía de la literatura [...] una lectura exclusivamente literaria de los textos literarios? [...] ¿Por qué a tantos críticos, escritores, filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional (…), esa furia por afirmar la irreductibilidad de la obra de arte o, para usar una palabra más apropiada, su trascendencia? [...] ¿Por qué tanto empeño en conferir a la obra de arte –y al conocimiento al que apela– ese *estatuto de excepción*? (Bourdieu, 2005, pp. 10-11).

En base a ello, establece el rol que debería tener le sociólogue que analice el campo artístico. En primer lugar, debe dar cuenta, no de lo evidente o de los datos inmediatos de la experiencia sensible sino de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte, lo cual, lejos de reducir o destruir, intensifica la experiencia literaria. Bourdieu intenta, de este modo, superar las dicotomías planteadas al inicio de este capítulo. Analiza desde esta perspectiva el caso específico de Flaubert, estudiando no la singularidad de le “creadore”, sino las relaciones que vuelven inteligible a la obra, reconstruyendo el punto del espacio social a partir del cual se formó la visión del mundo del artista. En segundo lugar, según Bourdieu (2005), le sociólogue debe comprender la génesis social del campo literario, de la creencia que lo sostiene, del juego de lenguajes que en él se produce, de los intereses y de las apuestas materiales o simbólicas que allí se engendran. En tercer lugar, debe buscar en la lógica del

campo literario o artístico, el principio de la existencia de la obra de arte en lo que tiene de histórico y también de transhistórico. Por último, le sociólogue del arte debe renunciar al interés único por la forma pura en pos de una comprensión desde lo social.

En el apartado "La conquista de la autonomía" del mismo libro, Bourdieu realiza una presentación y una lectura de Flaubert –particularmente de *La educación sentimental* del año 1869– con el propósito de prepararse para "penetrar en el análisis sociológico del mundo social en el que ha sido escrita [su obra] y lo que pone de manifiesto" (Bourdieu, 2005, p. 79). Solo un análisis de la génesis del campo literario en el que se constituye el proyecto de Flaubert puede conducir a una comprensión tanto de la obra como del trabajo gracias al cual el autor consiguió ponerla en marcha. Tanto Flaubert como Baudelaire –y otres escritores– contribuyeron a la constitución del campo literario como un mundo diferente a otros, sujeto a sus propias leyes. Bourdieu, entonces, comienza por reponer el contexto histórico y social previo a la obra de Flaubert, el cual se caracterizó por la expansión industrial del Segundo Imperio en la época de Napoleón III, la emergencia de industriales y comerciantes de mucho capital económico –"nuevos ricos sin cultura" (Bourdieu, 2005, p. 80)–, la presencia de escritores y artistas sometides a nuevas formas de dominación, un sentimiento de horror por la figura del burgués, la consideración de Napoleón III como impostor, quien hacía fiestas y daba regalos para ganarse a la prensa, escritores y pintores.

Era, entonces, una sociedad muy distinta a la erudita y a la de los clubes de la aristocracia del siglo XVIII. La relación entre productores culturales y dominadores ya no se relacionaba con la figura de le mecenas o protectore oficial del cual le artista dependía. Se produce una "subordinación estructural" (Bourdieu, 2005, p. 82) que se impone de diferente forma a les autores, según su posición en el campo y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado, el mercado, directamente, a través de sanciones o imposiciones sobre las empresas literarias o cifras de venta, en la generación de puestos de trabajo, etc., e indirectamente a partir de nuevos puestos de trabajo en sectores como el periodismo, la edición, la ilustración, entre otros. Por otro lado, a través de los salones como lugares de generación de vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y sistemas de valores que unen a escritores con ciertos sectores de la alta sociedad.

Al no haber instancias específicas de consagración –la universidad, por ejemplo–, se identifica un dominio directo de las instancias políticas y miembros de la familia imperial sobre el campo literario y artístico, no sólo por sanciones –como la censura– sino también por beneficios simbólicos y materiales – como pensiones, cargos y distinciones.

En ese contexto, los salones asumieron un rol vital en tanto lugares donde les escritores y artistas podían juntarse por afinidades y entrar en contacto con personas poderosas. También se instituyeron como refugios elitistas frente a la literatura industrial y de les periodistas literates. Por último, fueron el medio para constituir articulaciones entre los campos: "los que ostentaban el poder político trataban de imponer su visión a los artistas y de apropiarse de la consagración y legitimación de la cual estos gozaban" (Bourdieu, 2005, p. 84) y les escritores y artistas actuaban "como peticionarios o grupos de presión, luchaban por asegurarse el control de

las prebendas materiales y simbólicas repartidas por el Estado" (Bourdieu, 2005, p. 84-85). Se produjo, así, una imbricación del campo literario y el campo político, consiguiendo aquello que no proveía el mercado. Por ejemplo, Bourdieu nombra el Salón de la Princesa Mathilde, quien acogió a Flaubert y pretendía actuar como mecenas y protectora de las artes. Los salones contribuyeron a estructurar el campo literario en torno a "literatos eclécticos y mundanos reunidos en los salones de la corte, grandes escritores elitistas, agrupados alrededor de la princesa Mathilde (...) y, por último, cenáculos de la bohemia (Bourdieu, 2005, p. 87).

Por otro lado, adquiere un rol particular y dominante la prensa, la cual amenazaba de censura y creaba reputación y porvenires a escritores y artistas. Les directores de periódicos iban a los salones y tenían vínculos con les dirigentes polítiques. La prensa, a menudo, estaba bajo control de banqueros y condenada a dar cuenta de acontecimientos oficiales. Dio lugar al folletín, caratulado como "literatura industrial", ya que se fabricaba según el gusto del público. La prensa, entonces, fue un indicio, entre otros, de la expansión del mercado de bienes culturales.

Se sumó a este contexto el flujo poblacional de jóvenes sin fortuna y formados en Humanidades que iban a París a probar suerte como escritores o artistas. Aquí, Bourdieu identifica uno de los determinantes del proceso de autonomización de los campos literario y artístico y de la transformación correlativa de la relación entre el campo del arte y la literatura y el campo político. Se creó, para él, un estilo de vida bohemia, contra la existencia formal de artistas oficiales y contra las rutinas de la vida burguesa. Les novelistas aportaron al "reconocimiento público de la nueva entidad social, especialmente al inventar y difundir la noción misma de bohemia y a la construcción de su identidad, valores, normas y mitos" (Bourdieu, 2005, p. 91).

En suma,

> el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo "burgués" que jamás hasta entonces había afirmado de ese modo sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación en el ámbito de arte y de la literatura y que, a través de la prensa, trataba de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural" (Bourdieu, 2005, p. 95).

Asimismo, había un desprecio por los nuevos ricos "sin cultura" que privilegiaban obras banales y vehiculizadas por la prensa. Así, les escritores se dedicaron al arte independiente, desinteresado.

Por otra parte, como ya mencionamos, para Bourdieu es preciso rechazar la idea de una determinación directa de las condiciones económicas y políticas del campo literario. Es decir, para el autor, "a partir de la posición muy particular que ocupan en el microcosmos literario (...), [les artistas] aprehenden una coyuntura política que, percibida a través de las categorías de percepción inherentes a sus disposiciones, legitima y solicita su propensión a la independencia" (Bourdieu, 2005, p. 97).

De esta manera, Bourdieu reconoce en esa época y contexto histórico tres tipos de arte: el arte burgués, vinculado a la clase dominante; el denominado arte social, que busca tener una

función social o política –aquel producido por republicanos, demócratas, socialistas– y el llamado "arte por el arte", una posición por hacer –es decir, está en construcción– y que no tiene un equivalente en el campo de poder –como sí lo tiene el arte burgués y el arte social–. Además, el "arte por el arte" tiene una posición dominante –compuesta por grandes escritores elitistas reunidos en los salones– y una posición dominada –a la cual pertenecen artistas bohemios, sin capital económico–. El "arte por el arte", entonces, se caracteriza porque no está regido por lo útil ni por el gusto burgués y porque la obra no responde al poder dominante ni al mercado, sino a sus propios cánones y leyes. Además les artistas rechazan el arte burgués pero anhelan el reconocimiento social y también aparece la idea de ser profesional de tiempo completo, proponiendo el distanciamiento de las instituciones –sea del Estado, la Academia, el periodismo– y rechazando el compromiso, la consagración oficial y la prédica ética o política. Por último, les artistas del "arte por el arte" se niegan a someterse a las aspiraciones del público.

En síntesis, hasta aquí, hemos presentado, en primer lugar, la teoría de los campos de Bourdieu para, en segundo término, abordar específicamente cómo se conformó el campo artístico y qué características asumió. Es preciso que tengamos en cuenta que su análisis es situado, histórica y socialmente, es decir, es un estudio empírico sobre el campo literario francés del siglo XIX y que muchas veces, su extrapolación a otros casos puede no ser pertinente. Esto supone repensar y tener un estricto control sobre el lugar que ocupa la teoría en nuestras investigaciones y cómo utilizamos las categorías, los conceptos y las articulaciones analíticas que propone Bourdieu.

A continuación veremos la propuesta de Howard Becker, quien también nos ofrece un marco de análisis sobre la relación entre arte y sociedad en el marco de la Sociología del arte.

Howard Becker y los mundos del arte

Howard Becker nació en 1928 y es un sociólogo estadounidense y pianista profesional de jazz. Estudió y se doctoró en Sociología en la Universidad de Chicago. Ha desarrollado sus trabajos en torno a la desviación, la educación, las profesiones y el arte, así como sobre la metodología y la escritura en las Ciencias sociales. Es heredero de la corriente de pensamiento microsociológica denominada interaccionismo simbólico, a la cual también pertenecieron Thomas Luckmann, Alfred Schütz y Erving Goffman. Esta perspectiva surgió como una alternativa al paradigma estructural-funcionalista, dominante hasta ese momento en la Sociología norteamericana, el cual focalizaba en un análisis macrosociológico que consideraba a la sociedad como estructura o sistema estable, autoregulado y en equilibrio, compuesto de partes –estructuras especializadas o instituciones sociales– que cumplían una función particular contribuyendo a mantener el normal desarrollo del conjunto. Frente a ello, el enfoque del interaccionismo simbólico propuso prestar atención casi exclusiva a la comprensión de la acción social desde el punto de vista de le actore. Así, metodológicamente, se enfatizó en comprender la definición que daba el individuo de sí mismo e interpretar lo que les actores hacían en una si-

tuación y contexto particular. El foco de estudio e investigación propuesto era, entonces, la trama de experiencias compartidas, los sujetos y sus interacciones sociales y sus intercambios simbólicos –en referencia al análisis de gestos, palabras y expresiones–.

La Sociología del arte puso su atención tradicionalmente en las relaciones entre la obra o le artista y la vida social. Lo que guía la propuesta de Becker es que "el arte es una actividad, algo que se hace" (Benzecry y Becker, 2009, p. 99) y que el trabajo artístico, como toda práctica humana, incorpora la actividad cooperativa de una serie de personas y la división del trabajo. De esta forma, el arte es, para el autor, resultado de una acción colectiva. Las actividades de cooperación pueden ser efímeras o estables, ejecutadas de acuerdo con normas y patrones establecidos y hacen posible la existencia de la obra de arte. Becker llama mundos del arte a esta red de interacciones. El autor analiza, así, diferentes producciones artísticas sin atenerse a jerarquías o prestigios, que van desde obras de artistas como Tiziano, historietas, temas de rock, obras de Beethoven, hasta películas de Hollywood.

En 1982, publica, entonces, *Los mundos del arte* (traducido al español por primera vez en 2008), donde estudia las redes de interacciones y las actividades colectivas que dan lugar al arte. Este libro se convertirá en obra de referencia en este ámbito. Lo interesante aquí es que el autor cruza

> la singularidad del objeto cultural con las preguntas sociológicas que atraviesan diversos mundos sociales: los procesos de socialización e iniciación, las ceremonias que producen membresía, los mecanismos que resguardan las fronteras entre disciplinas similares y la acumulación de recursos que esto permite (Benzecry y Becker, 2009, p. 100).

Más tarde, Becker publicó en coautoría con Faulkner *El jazz en acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario*, en donde se interesa por la práctica musical, centrándose en lo que los músicos de jazz hacen cuando están en un escenario, las habilidades que movilizan y las estrategias que desarrollan, haciendo y rehaciendo el "repertorio" en la acción e interacción colectiva (Faulkner y Becker, 2011). A continuación, desarrollaremos la perspectiva del autor abordando ambos libros, centrales a la hora de analizar cómo funciona para él el arte desde el punto de vista de la Sociología.

Los mundos del arte

En *Los mundos del arte*, Becker (2008), al igual que Bourdieu, critica especialmente las teorías que sostienen la idea de le artista como una persona con dotes especiales que crea trabajos de belleza y profundidad excepcionales, y que expresan emociones humanas. Este libro, entonces, propone una mirada del arte como fenómeno social, respondiendo a una serie de preguntas: ¿qué es y qué no es arte?, ¿cómo se define quién es artista?, ¿cómo se explica la

existencia de una obra de arte?, ¿cómo se produce la cooperación en el mundo del arte?, ¿cuál es el lugar de las convenciones?, ¿cómo se obtienen recursos?, etc.

En el "Prefacio", Becker parte de comprender el arte como el trabajo que hacen algunas personas, poniendo énfasis en los patrones de cooperación entre sí y no en las obras o en les artistas. De esta forma, sostiene que el arte no es algo muy diferente a otras clases de trabajo. Es así que les artistas son entendidos como trabajadores, y no -coincide en esto con Bourdieu- como genios o seres excepcionales. A su análisis, Becker incorpora la idea de mundo del arte, es decir una "red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte" (Becker, 2008, p.10). El autor se concentra en las formas de organización social, por ende, su análisis es social y organizacional, no estético.

Becker se posiciona contra la visión internista desarrollada en la Introducción de este libro, y centrada en la creencia de le artista como un genio, en la excepcionalidad de su creatividad y en que en el arte se expresa el carácter esencial de la sociedad. En este sentido, la tradición dominante toma a le artista y a la obra de arte y no a la red de cooperación como puntos centrales del análisis del arte en tanto fenómeno social. Así, Becker propone hacer una Sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico.

En el capítulo "Mundos del arte y actividad colectiva", el autor enfatiza que el arte es una actividad, ya que hay una idea que debe ejecutarse, adopta algún tipo de forma física y en dicha ejecución hay redes cooperativas complejas a través de las cuales el arte tiene lugar. En algunos casos, se necesitan ciertas habilidades y formaciones. Otra actividad importante para la producción de obras es "la fabricación y distribución de materiales y equipos necesarios":

> Los instrumentos musicales, las pinturas y telas, las zapatillas y el vestuario de los bailarines, las cámaras y la película; todo ello debe hacerse y estar a disposición de las personas que lo utilizan para producir obras de arte (Becker, 2008, p. 20).

El trabajo, de este modo, se distribuye entre distintes actores y actividades: las actividades de apoyo que son las consideradas técnicas y domésticas; las actividades de respuesta y apreciación, propias de quienes responden al trabajo terminado y las actividades de creación y mantenimiento de la razón de ser de la obra de arte, llevadas a cabo por quienes elaboran los argumentos estéticos y la justificación filosófica de una obra.

En contraste con la perspectiva que ve a le artista como el único ser capaz de producir el objeto artístico, "en un mundo del arte cohabitan múltiples individuos y es solo por 'medio de su cooperación' que la obra de arte que finalmente vemos cobra existencia y perdura" (Becker, 2008, p. 17). Por ejemplo, en la industria cinematográfica, donde cada tarea se encuentra encargada a une especialista y donde no se puede asegurar que haya únicamente une artista, ¿quién produce la obra?, ¿es le actore principal o es le directore o quien escribe el guión? Cada quien tiene un conjunto específico de tareas a su cargo. Lo mismo sucede, por ejemplo, en

la puesta en escena de una ópera en un teatro. Son situaciones complejas que requieren múltiples actores y actividades para poder llevarse a cabo.

Tenemos, entonces, a le artista, que tiene la actividad central y a un grupo de apoyo. Para Becker entra en juego la idea de reputación –que es importante como para Bourdieu–, por eso se considera relevante si le artista hizo la obra o no. Le artista trabaja en el centro de una red de personas y se forma un vínculo cooperativo cuando depende de otres. Pero le artista enfrenta alternativas en todo vínculo cooperativo –lo que quiere, lo que el grupo de apoyo sugiere, entre otros–.

A su vez, para el autor estadounidense, en la producción de una obra de arte entran en juego las convenciones. ¿Cómo llegan todas estas personas a acordar los términos de la cooperación? Hay acuerdos previos que se hicieron habituales, la forma convencional de hacer un arte, es decir las convenciones artísticas, todas las decisiones que deban tomarse y que además regulan las relaciones entre artistas y público y la coordinación eficiente de actividades entre artistas y personal de apoyo. Es preciso decir que, si bien toda convención está estandarizada, no es inmutable, por lo tanto, puede cambiar. Así, las convenciones se enseñan, se adquieren, pero también se pueden ignorar.

En suma, el concepto de mundos del arte es para Becker la unidad básica de su propuesta de análisis. Las obras de arte no son el producto de un genio o de un don especial, sino de una red cooperativa. Dichas formas son efímeras, pero muchas veces se transforman en patrones estables de comportamiento. Por ejemplo, la notación de una pieza musical, la escala de colores de una pintura, los encuadres y planos del cine y la fotografía, no son más que la cristalización de una rutina que logra, con el paso del tiempo, convertirse en un patrón dominante de actividad colectiva. Ello facilita tanto la interacción y, de esta manera, la producción de resultados, como también la inclusión de nuevos miembros. Son productos colectivos. Por último, para su análisis, Becker propone que el análisis sociológico de un mundo social debe percibir cuándo, dónde y cómo les participantes establecen líneas que distinguen lo característico, es decir, qué es arte y qué no. Encontramos aquí también una similitud con la teoría de Bourdieu, en cuanto para él son les agentes del campo y sus reglas de funcionamiento, los que determinan qué es considerado arte.

Sobre los repertorios y la coordinación de una acción colectiva en el arte

El trabajo de Faulkner y Becker (2011), *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, ahonda en algunas cuestiones puntuales del mundo del arte y privilegia la forma descriptiva con la particularidad de ser los propios autores músicos de jazz. Esto les permite incorporar cuestiones biográficas y un registro personal a lo largo de todo el libro, a la vez que utilizaron narraciones sobre “incidentes y presentaciones, de carreras y situaciones, para poner de manifiesto los mecanismos corrientes mediante los cuales los músicos crean y conservan el repertorio que sostiene su emprendimiento colectivo” (Faulkner y Becker, 2011, p. 286). Los

autores se concentran en la práctica específica de la música de jazz no solo porque son músicos de ese género, sino también porque este requiere cierta forma de ejecución basada en acuerdos entre les ejecutantes, sin los cuales no sería posible seguir adelante con esta práctica. Por ello, el caso del jazz permite entender de forma empírica la teoría de los mundos del arte, del mismo modo en que, como vimos anteriormente, el estudio del nacimiento del campo literario y artístico en París del siglo XIX es la base a partir de la cual Bourdieu escribe su teoría sobre este campo.

Faulkner y Becker analizan el problema de la coordinación de una acción colectiva, pues para ellos les músiques de jazz pueden tocar sin haber ensayado y lo hacen bien. Así,

> el principal objetivo no es entender la ejecución de una rutina compartida ya conocida, sino más bien la creación colectiva de una actuación, algunos de cuyos elementos deben inventarse en el momento, de modo que la coherencia de la actuación proviene tanto de lo inventado como de lo ya sabido (Faulkner y Becker, 2011, p. 267).

Es decir, a la hora de la acción se activan ciertos recursos, acuerdos compartidos y repertorios, los cuales se van negociando entre les músiques y facilitan su interacción. La improvisación es una conjunción entre espontaneidad y un formato previo dado. Faulkner y Becker tratan el problema desde el concepto de cultura y critican dos cuestiones: por un lado, que la cultura no da pautas de qué hacer siempre y, por otro lado, que la cultura no implica automatismos.

Siendo sociólogos, a partir de este estudio, tratan de proponer alguna generalización que ayude a comprender otras áreas de actividad colectiva. Así, sostienen que "cuando las personas actúan juntas en pos de un objetivo común no actúan al azar ni tampoco responden a la situación sin pensar, sino que negocian" (Faulkner y Becker, 2011, p. 273). Los autores no vieron cómo el repertorio se elige o no sino cómo se construye y cómo se conserva (en este caso, con repertorio se alude al material musical utilizado por les músiques al actuar). Faulkner y Becker sostienen "una versión específica de la idea de repertorio":

> Hablamos del repertorio de los cantantes de ópera, entendiendo por ello los papeles que han representado y estudiado, y que están preparados para cantar con cualquier compañía de ópera que contrate sus servicios. O del repertorio de los pianistas solistas, quienes también tienen preparado cierto número de conciertos que están en condiciones de tocar con cualquier orquesta sinfónica, o de las partituras que han estudiado y practicado y están en condiciones de tocar en recitales. (2011, p. 278)

En suma, las características del proceso de ejecución musical se pueden aplicar, según los autores, a otros tipos de acción colectiva. Faulkner y Becker proponen que el estudio empírico de áreas como la danza, la ópera, la pintura o el jazz ofrece ámbitos para descubrir y entender el repertorio tal como lo hacen sus practicantes. En síntesis,

> el repertorio, considerado como un proceso, como algo que continuamente se hace y se rehace a medida que las personas incorporan, intercambian, aprenden y enseñan los elementos relevantes, nos brinda un instrumento flexible para entender las formas de acción colectiva (Faulkner y Becker, 2011, p. 281).

Es decir, desde esta perspectiva, en el análisis de diferentes intervenciones y prácticas que colectivos artísticos y artistas desarrollan, es importante dar cuenta tanto de que el trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie de personas, como que, a la hora de la acción, se activan ciertos recursos, acuerdos compartidos y repertorios que se van negociando y articulando espontaneidad con formatos previos.

¿Campo artístico o mundo del arte?

Para cerrar, teniendo presentes las propuestas de Bourdieu y de Becker, podemos decir que la diferencia fundamental entre ambos autores es que, mientras que el primero ve en el campo artístico agentes dominantes y dominados y capitales en disputa, para el segundo, en los mundos del arte, es la cooperación –y no el conflicto– lo que hace posible la creación y existencia de una obra. Así, podemos ver que en los mundos del arte de Becker no hay rastros de conflictividad, jerarquías o poder pues, como ya dijimos, su interés central es el trabajo cooperativo. Esta divergencia central entre los dos autores se sustenta en la raigambre marxista de Bourdieu -donde la desigualdad es un elemento central de su teoría-, en oposición a la visión de la Escuela de Chicago a la que pertenece Becker. Años después este autor escribió "El poder de la inercia", donde explica cómo lo que denomina inercia, es decir, la continuidad de lo hegemónico, influye en las formas de hacer música –o del arte en general– (Benzecry y Becker, 2009). De esta forma, para Becker la inercia es la dimensión analítica que hace a la estabilidad del hacer, dadas ciertas convenciones y que, por lo tanto, vuelve difícil –aunque no imposible– el cambio. Además, según él, los cambios artísticos que tienen una base organizacional perduran. Es decir, para el autor, "solo los cambios que logran tomar las redes cooperativas existentes o desarrollar redes nuevas sobreviven" (Becker, 2008, p. 338).

Por otra parte, en el desarrollo conceptual del campo artístico en *Las reglas del arte*, Bourdieu (2005) retoma a Becker y reconoce la idea del carácter colaborativo de la producción artística. Bourdieu da cuenta de las diferencias entre los conceptos de campo y mundo, pero evade su confrontación de manera directa. Sin embargo, argumenta que el campo artístico no es reducible a la suma de agentes enlazados por simples relaciones de interacción, advirtiendo que no se debe considerar como un sistema de estructuras fijas donde les agentes sociales pueden moverse con mayor o menor libertad dentro de sus interacciones. Becker, por su parte, señala que el concepto de mundo del arte en términos analíticos es más útil que el de campo ya que "habla de cosas que se pueden observar, gente haciendo cosas en vez de fuerzas, trayectorias, inercias, que no son observables en la vida social" (Becker y Pessin, 2006, p. 280).

Por otro lado, los mundos del arte son estructuras que tienen como objetivo el hacer, a partir del trabajo cooperativo, una obra artística. Para lograrlo, las relaciones de cooperación suelen regirse por convenciones, las cuales son prácticas sociales que atraviesan todo el proceso desde la producción hasta las formas de recepción de la obra. En cambio, en el campo del arte, les actores no se organizan solo a partir de su voluntad, sino que lo hacen dentro de las posibilidades demarcadas por la estructura social, las condiciones históricas y las relaciones de poder. Recordemos que, según Bourdieu, el campo artístico se encuentra posicionado dentro de un campo de poder que, a su vez, está relacionado con la estructura de clases. Siguiendo esta línea, como vimos, el campo artístico posee una autonomía relativa respecto del campo de poder y del espacio social general, y está condicionado de múltiples formas por los procesos que lo atraviesan.

En suma, si bien la propuesta de cada autor se vincula con la tradición de la cual forma parte, lo cierto es que en ambos casos se propone, desde la Sociología, desmontar la idea romántica de que las obras de arte son inexplicables o que dependen de un genio creador y de que el arte no puede explicarse de manera racional. También coinciden en establecer cierto recorte de lo social en base a determinadas prácticas y relaciones que se entablan con objetivos –explícitos o implícitos–, en un caso, el campo, y en el otro, el mundo del arte. Asimismo, para ambos autores es tanto el mundo del arte como el campo del arte –con sus agentes y reglas– lo que determina qué es y qué no es arte.

Bourdieu y Becker construyen complejos andamiajes teóricos que buscan comprender y explicar la producción social del arte. Sin embargo, estos esfuerzos por vincular la creación artística a cuestiones sociales –como son las ideológicas y/u organizacionales– han hecho que, en muchos casos, la Sociología haya dejado de analizar las particularidades de los elementos estético-artísticos. Es por eso que consideramos preciso partir de una mirada transdisciplinaria (Bugnone, Fernández, Capasso y Urtubey, 2019) en tanto reinvención de nuevas intersecciones y tránsitos entre “ciencias sociales”, “arte” y “humanidades” (Richard, 2010) en el marco de los Estudios sociales del arte. Este abordaje permitirá completar los abordajes de estos autores con enfoques que se concentren también en el tipo y la materialidad de producciones artísticas que se realizan, se valoran y se ponen en juego.

Bibliografía

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. y Pessin A. (2006): “A dialogue on the ideas of ‘World’ and ‘Field’”. *Sociological Forum*, *21*(2), 275-286.

Benzecry, C. E., y Becker, H. (2009). El poder de la inercia. Introducción: Las artes del mundo. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (15), 99-111.

Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica. Revista del Departamento de Sociología, 2*(5), s/p.

Bourdieu, P. (1990a). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método, *Criterios*, (25-28), 1-26.

Bourdieu, P. (1990b). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.

Bourdieu, P (1991). El sentido práctico. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid: Santillana.

Bourdieu, P. (2000). "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social". En: *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montressor.

Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2013). Capital simbólico y clases sociales. *Revista Herramienta*, *52*, s/p.

Bugnone, A., Fernández, C., Capasso, V. y Urtubey, F. (2019). Estudios sociales del arte: una propuesta para su abordaje. *Cultura y Representaciones Sociales*, *13*(26), 388-411.

Faulkner, R. R., y Becker, H. (2011). *El Jazz en Acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lahire, B. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección pedagógica universitaria*, 38-39, 1-37.

Richard, N. (Ed.) (2010). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: ARCIS/CLACSO.

CAPÍTULO 3
Los caminos de los productos artísticos: circulación y recepción

Verónica Capasso, Clarisa Fernández y Ana Bugnone

Introducción

Cuando nos referimos al arte, podemos analizar diferentes caminos que toman los productos artísticos, es por eso que en este capítulo trataremos sobre la circulación y la recepción. Cada una de estas dimensiones posee características específicas que nos ayudan a reconstruir el mapa del arte en la actualidad.

En el caso de la circulación, en este capítulo nos abocaremos a dos cuestiones. Por un lado a la circulación que un objeto artístico puede tener en el denominado mercado del arte, considerando sus agentes e instituciones y, por tanto, también mencionaremos algunos aspectos relativos a la comercialización. Por otro lado, veremos la circulación en el espacio público. En ese caso, nos abocaremos a diferenciar arte público de arte en el espacio público. Por último, proponemos un ejemplo en el cual el arte, en primera instancia, se desarrolla en el espacio público y, luego, se incorpora al museo.

En relación con la recepción, proponemos reflexionar respecto del público de las obras de arte, recuperando algunos de los aportes que se hicieron desde la Sociología del arte y la Filosofía respecto de la comprensión de los procesos de recepción. En primer lugar, retomaremos algunos de los primeros acercamientos al estudio del público desde una perspectiva sociológica en Argentina, así como otros estudios más recientes. Luego, veremos otro punto de vista, ligado a clasificaciones y tipologías y, seguidamente, analizaremos la teoría de Pierre Bourdieu sobre el público y los museos. Por último, cerraremos con la teoría de Jacques Rancière sobre le espectador.

El mercado del arte contemporáneo: comercialización y circulación, agentes e instituciones

Definición de mercado del arte

Tanto Terry Smith[16] como Raymonde Moulin[17], son autores que se centran en analizar cómo se construye el valor artístico en el mercado de arte contemporáneo, dando cuenta de les agentes e instituciones que intervienen en ello.

Antes que nada, es preciso que demos una definición de mercado del arte. El mercado del arte es el ámbito donde actúa la oferta y la demanda de un producto, teniendo en cuenta que el producto arte es único e irrepetible. El arte se caracteriza por tener dos valores: un valor simbólico y uno monetario –en tanto mercancía– y, entre ambos, se construye un precio. El valor simbólico de la obra es crucial, y se construye con exposiciones, el reconocimiento y la popularidad del artista y de dichas exposiciones, con la cantidad de libros editados sobre su obra, su reputación –reconocimiento y legitimación del artista–, la autenticidad de la obra –si es original o una copia–, la inversión –cotización actual del artista en el mercado secundario–, la demanda de su obra, la rareza –cuántas obras idénticas o similares existen de ese artista–, la historia –procedencia de la obra–, la conservación –el estado de la obra–, el lugar de venta, los materiales y dimensiones. La acumulación de estos factores, generan y acrecientan el valor simbólico de su obra. El costo de una obra, de esta forma, está alejado del costo de producción.

Smith (2012) reconoce dos tipos de mercado: por un lado, el mercado primario, que hace referencia al momento en que una obra aparece por primera vez en el mercado artístico, en una galería o en una exposición. Es el momento en el que se establece por primera vez el precio. Por otro lado, el mercado secundario, es decir, la reventa de la obra y donde se realizan las ventas más grandes. Una vez que la obra de arte fue adquirida en el mercado primario y el comprador –sea coleccionista, una fundación, une marchante (comerciante de arte)– decide venderlo, entra inmediatamente en el mercado secundario. Le artista no recibe ningún tipo de remuneración de este tipo de ventas. Entre ambos mercados –el primario y el secundario– se genera una gran brecha especulativa.

Es en su libro *¿Qué es el arte contemporáneo?* (2012), donde Smith describe específicamente el momento en que el arte contemporáneo es incorporado al mercado, en especial a través de las casas de subastas Christie's y Sotheby's en las décadas de los setenta y ochenta, y cómo los precios de las obras de arte fueron subiendo a medida que se producía un corrimiento de coleccionistas individuales a corporativos. En este sentido, analiza también el mo-

[16] Nacido en 1944, es un historiador y crítico de arte. Desde una perspectiva histórica, el autor ofrece respuestas a una serie de cuestiones que sirven para desmenuzar el papel de los artistas, el mercado, los críticos de arte, las instituciones, etc.: ¿Quién puede decir qué cuenta como arte contemporáneo? ¿Artistas, críticos, curadores, marchantes, el propio público? Analiza también la postura de los museos, las galerías y las casas de subasta en relación con las tendencias artísticas actuales, revelando el papel que han ocupado en la redefinición de la noción de valor artístico.

[17] Nacida en 1924, es una historiadora del arte francesa, especializada en Sociología del arte. Fundadora, en 1983, del Centre de sociologie des arts, convertido en 1984 en el Centre de sociologie du travail et des arts, que dirigió hasta 1992.

mento en que les artistas comenzaron a especular con los precios de las obras al ver que les marchantes multiplicaban los precios, y por ende sus ganancias.

Un caso emblemático de artista con éxito comercial es el de Demian Hirst, cuyos orígenes provienen de una generación de artistas de Gran Bretaña (*High art lite*) que en la década de 1990 se vio obligada a desarrollar estrategias alternativas al sistema de circulación del arte establecido por las instituciones y academias, generando otros circuitos de exposiciones –como fueron almacenes y fábricas–, cobrando rápidamente reconocimiento y fama. En el año 2006 este artista se posicionó como la tercera persona con ingresos más altos de Gran Bretaña, siendo un paradigma de éxito comercial en el mercado de arte contemporáneo. En ese año, dio a conocer su proyecto de realizar la obra de arte más cara de la historia: *For the love of God.* Tal como describe Smith (2012), esta obra consistió en una calavera de platino fundido recubierta de diamantes, cuyo costo fue de alrededor de nueve millones de libras esterlinas, aunque salió a la venta con un valor de cerca de cien millones de dólares. Para poder comprarla, se organizó un consorcio de accionistas liderado por un importante financista. Entre les accionistas, se encontraban el mismo artista y su marchante.

Es preciso mencionar que, históricamente, desde 1973 –año en que se desata la crisis del petróleo– se comenzó a invertir cada vez más en arte. La inversión en arte contemporáneo es similar a cualquier actividad financiera. La particularidad es que el arte mantiene su valor en ascenso, nunca baja su precio. Por otro lado, las compras hechas por coleccionistas empezaron a influir en el tipo de producción. Es decir, se comenzó a producir lo que se consumía, o se producía lo que las casas de subastas buscaban.

Moulin (1986), por su parte, en "El mercado y el museo. La constitución de los valores artísticos contemporáneos", analiza, desde una perspectiva influenciada por Bourdieu, el mercado internacional del arte contemporáneo, situado en interacción constante con un campo cultural –en una compleja interacción con las instituciones culturales–, donde operan las evaluaciones estéticas y los reconocimientos sociales. Para la autora, la interacción entre mercado y campo cultural fija el valor de las obras y les artistas –valores artísticos–. En el campo artístico se producen y se revisan las evaluaciones estéticas, y en el mercado se realizan las transacciones y se elaboran los precios. Si bien cada uno de ellos tiene su propio sistema para establecer el valor, ambos mantienen una relación de estrecha interdependencia. Moulin identifica entonces dos tipos de mercados y la presencia de un "*establishment* artístico" compuesto por coleccionistas influyentes, conservadores de museos "establecidos", críticos de grandes periódicos, entre otres (Moulin, 1986, p. 6). Por un lado, entonces, existe el mercado del arte antiguo o de obras "clásicas", fundado en la idea de eternidad del arte y, por otro, el mercado del arte actual, contemporáneo. Aquí hay un difícil consenso entre quienes estiman el valor artístico –como son les críticos de arte, les conservadores de museo, quienes aconsejan sobre arte para los servicios públicos y para las empresas y les múltiples agentes de las nuevas instituciones culturales, etc.–. Opera así, en el mercado del arte contemporáneo, un "torbellino innovador perpetuo" (Moulin, 1986, p. 5), una estética del cambio continuo. Para la autora, se produjeron allí dos cambios importantes. Por un lado, una modificación de la oferta por la profesionalización de les

artistas y por otro una modificación de la demanda por la democratización que expande el público –por la demanda pública a través de museos y fondos de arte contemporáneo, y por la demanda privada a partir de les especialistas de arte–.

Agentes y ámbitos del mercado del arte

En el mercado del arte, intervienen múltiples agentes, algunes de les cuales ya hemos mencionado en el Capítulo 1. Por un lado, están les artistas, quienes producen las obras. También están les marchantes, quienes se especializan en el mercado del arte, especialmente cuando median entre galeristas y artistas, que apoyan y de quienes se benefician. Por otra parte, están les curadores, quienes, antiguamente, cumplían la función de conservar, catalogar y exhibir el patrimonio museístico y, recién a fines de los años setenta y con más fuerza en las dos décadas siguientes adquirieron nuevas funciones, a partir de la explosión de las exposiciones en formato bienal y los cientos de muestras itinerantes y temporarias que desarrollaron los museos. Le curador interactúa con otres agentes, tales como la prensa, les coleccionistas, las galerías de arte y, por supuesto, con les artistas. Su rol es seleccionar artistas u obras de artistas para producir una narración que se plasma en diversos tipos de muestras, como es el ejemplo de muestras retrospectivas, históricas, etc. Otra figura asociada al mercado del arte es el *art dealer*, quien vende obras de arte, las recibe a concesión por parte de propietarios de las mismas y aboca sus esfuerzos a revenderlas.

A su vez, el mercado del arte abarca múltiples espacios en los cuales se compra y/o vende una obra artística. Están las galerías, especializadas en venta de obras. También nos encontramos con las casas de subasta que son un modelo de venta en el que los bienes son adjudicados a le mejor postor. Aquí se desarrolla la venta denominada “mercado secundario”, explicado anteriormente. Otro espacio es el de la feria de arte, evento de carácter temporal, que se lleva a cabo en espacios específicos y que abarca generalmente un tema o propósito común. La feria de arte ofrece productos artísticos variados dándole lugar a diferentes galerías. Por otra parte, con las nuevas tecnologías, se incorporó como espacio de venta el mercado *online*. Por último, –tal como mencionamos en el ejemplo de la obra de Damien Hirst, *For the Love of God*–, existen los consorcios y fondos de inversión del arte.

Hay, también, otros ámbitos de circulación importantes a la hora de generar valor, aunque no haya venta de obra directa. Por un lado, están los museos como lugar de legitimación del arte, que designa qué es arte y qué no y, en el caso de los museos de arte contemporáneo, tienen un rol comparable al de las galerías en la promoción de artistas. En su misión, los museos apuestan a la democratización del arte. Por otro lado, tenemos a las bienales, encuentros internacionales de arte realizados cada dos años en distintas ciudades del mundo. Estas se convierten en centros donde se exhiben el arte de cada país participante. En tercer lugar, están los salones, donde se otorgan premios según distintas disciplinas –pintura, grabado, escultura– o proyectos interdisciplinarios. Hay que tener presente que también el Estado, a través de dis-

tintos organismos, participa en el financiamiento del arte. Un ejemplo en Argentina es el Fondo Nacional de las Artes, que financia tanto proyectos colectivos como individuales de distintas disciplinas, otorga subsidios a artistas, entre otros.

Por último, dentro del mercado del arte, tienen un rol importante las empresas, en tanto que, muchas veces, a través de fundaciones, promueven artistas o exposiciones, otorgan becas y premios, realizan concursos, o aportan *sponsors* para la realización de determinado evento. Por ejemplo, podemos nombrar la reconocida Fundación Proa, ubicada en el barrio porteño de La Boca, un centro privado de arte fundado en Argentina en 1996 y que pertenece al grupo económico Techint. A su vez, cabe mencionar al respecto de las empresas que, a nivel legislativo, en los últimos años ha tomado impulso la ley de Mecenazgo, que es la ley, o proyecto de ley según la región, que crea un régimen tributario que permite a las empresas descargar parte de sus impuestos en "apoyos" a proyectos culturales. Frecuentemente es criticada porque da a las empresas el poder de decidir qué proyectos impulsar y cuáles no, con los ingresos que corresponden al Estado.

En suma, algunes de les actores económicos y culturales se encuentran en interacción en todo el proceso de constitución de los valores artísticos. Tanto el museo como otres agentes del mercado definen y jerarquizan esos valores, se guían por la moda y participan en el proceso de creación del "valor" de les artistas y de las obras. Podemos mencionar un ejemplo argentino de exposición y re-valorización de obras. Cuando, en 2004, el artista León Ferrari presentó su famosa obra *La civilización occidental y cristiana* en el Centro Cultural Recoleta (que había sido en otro momento un convento) con simbología religiosa, fue considerado ofensivo para algunos sectores de la sociedad. La exposición fue tan polémica y mediática, y generó tanta repercusión, que al año siguiente cuando se expuso en el The Museum of Modern Art (Moma) una retrospectiva de Ferrari, el valor de su obra se acrecentó notablemente. Mientras que una ilustración del artista antes de la exposición de Recoleta se podía conseguir por quinientos dólares, hoy por hoy, un dibujo de los años setenta no baja de los veinte mil dólares.

Conformación de una red cultural internacional

Las bienales y las ferias son eventos internacionales que, además de producir valor de las obras y les artistas, actúan como momentos de sociabilidad artística e intercambio, donde se establecen tendencias y calificaciones sobre el arte. Como ejemplo, tenemos en nuestro país el caso de la feria ArteBA, compuesta por galerías que exhiben obras de arte latinoamericano, ofreciendo al público piezas de colección, como así también nuevos espacios donde se presentan a les artistas más jóvenes. Su primera edición se llevó a cabo en 1991, en el Centro Cultural Recoleta. ArteBA ha contribuido como plataforma de visibilidad y partió de una política destinada a atraer especialistas y figuras del coleccionismo público y privado internacional. Se organizan debates y conferencias y también visitas de coleccionistas de América Latina, Esta-

dos Unidos y Europa. Esto hace que diferentes artistas de Argentina figuren hoy en colecciones públicas y privadas del exterior.

Las primeras doce ediciones de ArteBA apuntaron a consolidar una feria de galerías abierta a tendencias actuales e históricas. Recién en 2003 se definió como feria de arte contemporáneo, incorporando entonces formatos innovadores. Actualmente se realiza en el predio de La Rural, en el barrio de Palermo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Asimismo, existe el Premio ArteBA Petrobras –para proyectos experimentales–. La adhesión de sponsors –en este caso de Petrobras– fue fundamental para articular y llevar adelantes distintas iniciativas.

Otros dos eventos internacionales de referencia son la bienal de Venecia –primera bienal del mundo, realizada desde 1895– y la bienal de San Pablo –que se desarrolla desde 1951–. La primera, está conformada por un sistema que divide el espacio en pabellones nacionales y sus representantes. La bienal de San Pablo, a diferencia de la de Venecia, consta de un amplio espacio de exhibición, que, bajo un tema específico, aúna artistas de distintas nacionalidades. En los últimos años han surgido otras bienales de arte en ciudades de todo el mundo, como la bienal de Praga, la de Estambul, la de Shangai, entre otras. Es por ello que Andrea Giunta habla de “bienalización” del arte (2007) para dar cuenta de la multiplicación de este tipo de encuentros artísticos.

Bienal de Venecia, 2017
Fuente propia

Bienal de San Pablo, 2016
Fuente propia

Cuatro escalas del mercado del arte

Según Haymann (2005), el mercado del arte está conformado por cuatro escalas. Una primera escala es la internacional, constituida por casas de subasta y controlada por las multinacionales del arte, referentes mundiales en el precio de una obra ya consagrada, cuyo rol es satisfacer a les coleccionistas. La segunda escala está conformada por galeristas nacionales, internacionales y ferias de arte. La mayor parte de las ventas se realizan entre las mismas galerías, las cuales invierten en artistas en vías de consagración. Realizan una búsqueda a través de les artistas o de eventos internacionales, como la bienal de San Pablo, las ferias Arco (Madrid), Basel (Miami) y ArteBA (Buenos Aires), etc. La tercera escala está compuesta por lo que se cataloga como independiente: el mercado que engloba a *dealers*, coleccionistas, representantes de artistas, casas de remate, particulares, colectivos de arte, entre otros. Se define como un mercado en base a gustos sociales que condicionan la oferta y la demanda local. Por último, la cuarta escala es la experimental, el mercado que han generado les artistas en búsqueda de nuevos circuitos, algunos en vías de consagración –barrios, galerías emergentes, etc.– y otros resultados de las nuevas tecnologías como Internet. Esta escala ha tomado un carácter comercial, siendo les clientes personas directas, donantes, mecenas

o cualquier otro tipo de patrocinadores. Aquí, podemos también hablar de le artista gestor en relación con este tipo de mercado.

Respecto a esta última escala,

> la autogestión colectiva de artistas se ha convertido, en las últimas décadas, en un fenómeno recurrente dentro del arte contemporáneo argentino. Les artistas generan nuevos dispositivos de circulación y exhibición de sus prácticas fuera de los espacios tradicionales [como los museos]. Las causas de este fenómeno se inscriben en modificaciones globales en el arte contemporáneo, pero sobre todo en sucesos de ámbito local [como puede ser la tradición de la gestión de proyectos culturales y colectivos en la historia del arte argentino, los momentos de crisis económicas y las modificaciones intrínsecas del campo artístico] (Desjardins, 2012, p. 1).

Encontramos proyectos que sostienen espacios físicos, virtuales o editoriales y otros centrados más en la creación de obra, pero que funcionan como iniciativas colaborativas y cooperativas que buscan, por medio de la autogestión, generar visibilidad de sus producciones. Asimismo, la situación de dependencia de un circuito centralizado en Buenos Aires, ha generado debates por años en diferentes ciudades del país. La proliferación de iniciativas de gestiones artísticas autónomas es un fenómeno que se repite en ciudades como Rafaela, Córdoba, San Miguel de Tucumán, Rosario, Bahía Blanca, Mar del Plata y otras. Dejar de pensarse en relaciones de centro-periferia y comenzar a cuestionar la legitimación, es decir quién legitima y por qué, los situó en la posibilidad de constituirse elles mismes en agentes legitimadores. Esta descentralización busca constantemente nuevas estrategias para poder construir y sostener un circuito de arte contemporáneo emergente, por fuera del circuito *mainstream* de Buenos Aires (Capasso y Valente, 2015). Así, estos espacios empiezan a desplegar estrategias de venta de obra en ferias o trastiendas, con obras en pequeño formato de artistas locales. Si bien la construcción de ese mercado todavía es muy incipiente, donde sí podemos observar un fuerte desarrollo es en el establecimiento de lógicas de exhibición y circulación.

Asimismo,

> En el contexto de los desplazamientos propios del arte contemporáneo, que aparta la centralidad de la práctica de la producción de objetos artísticos hacia un trabajo más procesual y, muchas veces, contextual, se generan una serie de modificaciones en las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas, que involucran y modifican el lugar de le artista. El mismo, ya no se atiene a la producción de obra, sino que también adopta un perfil múltiple, conjugando el rol de crítico, con el de curador y el de gestor cultural; así, son los mismos artistas quienes se establecen como agentes de gestión de diferentes espacios para producir un lugar propio de enunciación y legitimar sus propias prácticas (Capasso y Valente, 2015, p. 2).

Por último, vinculado al mercado artístico local, mencionaremos un fenómeno reciente que es la existencia en Argentina de algunas organizaciones de defensa de los derechos de los trabajadores del arte. Por ejemplo, el caso de Plataforma La Unión[18]. A modo de *software* libre, persigue el objetivo de construir herramientas de libre circulación para generar mejores condiciones laborales en artes. Es una plataforma de trabajo colaborativo e intercambio para cooperar, comunicar y potenciar iniciativas grupales e individuales que abogan por los derechos de les artistas en Argentina, y se discute su rol como trabajadores y sus relaciones con las políticas culturales. Otro ejemplo es el de Trabajadores de Arte contemporáneo[19], organización fundada en 2012 por Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni, redactaron un Acuerdo de trabajo que sirve como instrumento para explicitar las relaciones profesionales entre les agentes e instituciones dedicadas al arte contemporáneo. Este acuerdo tiene actualmente vigencia en siete países de Latinoamérica.

Sintetizando, hasta aquí, hemos explicado qué es el mercado del arte contemporáneo, desarrollamos las diferentes escalas que podemos encontrar y dimos cuenta de algunes agentes, espacios de circulación e instituciones que intervienen en él. Avanzaremos ahora en otro tipo de espacio de circulación de arte: el espacio público.

El espacio público y la circulación del arte

Partimos de entender que el espacio se produce socialmente[20]. En este sentido, consideramos que el espacio es un producto social, histórico y político. Además, y en vinculación con lo anterior, sostenemos que el espacio no es reflejo ni escenario sobre el que se inscriben los hechos sociales, sino que es producto y productor de relaciones sociales. Asimismo, "el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras" (Lefebvre, 2013, p. 129). Esta redefinición ontológica y epistemológica del concepto de espacio es sustancia, en tanto ya no se circunscribe a la idea de espacio absoluto o contenedor de hechos, sino que se entiende como relativo, relacional y performativo.

Por otra parte, entendemos por espacio público aquel territorio al cual, teóricamente, todos tenemos acceso, podemos estar y circular, ya sean espacios abiertos como plazas, calles, o cerrados como bibliotecas públicas, centros y clubes comunitarios, entre otros. Además, el espacio público posee distintas dimensiones que lo definen: la físico-territorial, la política, la social, la económica, la cultural. A su vez, el espacio público puede ser definido como una esfera de relaciones –fundamentalmente conflictivas–, formada por una multitud de prácticas de contestación y negocia-

[18] Para más información, ver: www.plataformaunion.com.ar
[19] Para más información, ver: www.trabajadoresdearte.org
[20] La dimensión espacial en la investigación social y la necesidad de dar cuenta de la articulación entre actores y escalas, es importante a la hora de analizar las localizaciones de las acciones sociales y la transformación material del territorio en tanto proceso dinámico. Bajo el nombre de lo que se llamó el "giro espacial", se pasó de considerar al espacio como vacío, fijo y muerto a entenderlo como relacional y performativo. El "giro espacial" se produce en los años ochenta luego de las teorizaciones del filósofo, sociólogo y geógrafo francés Henri Lefebvre, en particular de su categoría de espacio social, lo que implicó que el espacio deje de concebirse como un vacío o escenario en el que se depositan los hechos, y comience a pensarse de otra manera, no como algo preexistente. Problematizar la noción de espacio físico nos sirve para pensar la relación entre espacio y prácticas sociales, particularmente, las artísticas, objeto de nuestro interés (Capasso, 2017).

ción cotidiana (Massey, 2008). A este respecto, lo público puede ser pensado como aquello que atañe a los asuntos colectivos, que concierne a la comunidad; como aquello que es visible, y por último, lo que es accesible y abierto para todos (Rabotnikof, 2005).

El espacio público se constituye de una manera dialéctica con las prácticas que en él tienen lugar, y en nuestro caso particular, en la relación con las intervenciones artísticas. En este punto, nos parece productiva la idea de Gorelik (1998), quien sostiene que hablamos de espacio público en tanto "este es atravesado por una experiencia social al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da formas". Según el autor, el

> espacio público no es, el mero espacio abierto de la ciudad, a la manera en que tradicionalmente lo ha pensado la teoría urbana. Como se sabe, espacio público es una categoría que carga con una radical ambigüedad: nombra lugares materiales y remite a esferas de la acción humana en el mismo concepto; habla de la forma y habla de la política (…). Se trata, por tanto, de una cualidad política de la ciudad que puede o no emerger en definidas coyunturas, en las que se cruzan de modo único diferentes historias de muy diferentes duraciones: historias políticas, técnicas, urbanas, culturales, de las ideas, de la sociedad; se trata de una encrucijada. (Gorelik 1998, p. 19-21)

De esta forma, es en el espacio público donde tienen lugar manifestaciones políticas, sociales, culturales, instancias de participación social que se vinculan con la coyuntura histórica. Estas prácticas modifican y moldean el espacio público, lo conforman y lo definen. Allí, se producen, entonces, instancias de enunciación, las cuales pueden interpelar al orden de cosas hegemónico. Entre ellas, encontramos la proliferación de *performances*, intervenciones y obras artísticas de participación colectiva. Estas propuestas circulan e irrumpen en un espacio de tránsito, anónimo, volviéndolo significativo y generando nuevos espacios, en ocasiones, de disenso.

Arte público y arte en el espacio público

Una distinción que podemos realizar, es entre "arte público" y "arte en el espacio público". El primero, generalmente está "patrocinado, curado, avalado, evaluado e instalado por representantes estatales que administran dichos espacios" (Pertuz, 2018: s/p). Tradicionalmente, la escultura y el monumento emplazados en el espacio público han estado ligados al homenaje que los Estados hacen a sus grandes figuras. En suma, hay distintos objetivos por los cuales se genera arte público: homenaje del Estado hacia ciertos personajes o hechos históricos, construcción de relatos sobre la nación y la identidad nacional, entre otros. Por otro lado, el "arte en el espacio público" refiere a las acciones o propuestas que son gestionadas desde la sociedad civil. Veamos algunos ejemplos al respecto.

Arte público: el *Monumento às Bandeiras* y el muralismo mexicano como relatos de la nación

El *Monumento às Bandeiras* es una obra del escultor Vítor Brecheret. Esta escultura, realizada en granito, fue encomendada por el gobierno de la ciudad de San Pablo, en Brasil, en 1921 y erigida frente a la Asamblea Legislativa. Fue inaugurada en 1953, un año antes de los festejos del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. La obra representa a los *bandeirantes*, un grupo de varones considerados héroes nacionales, que, desde el siglo XVI, partían desde San Pablo de Piratininga –actualmente la ciudad de San Pablo– y se adentraban en los territorios brasileros en búsqueda de mano de obra esclava, principalmente, indígenas. La escultura alude a las diversas etnias nacionales y al esfuerzo que realizaron los *bandeirantes* para extender las fronteras de Brasil. Además de portugueses a caballo, se representan negros e indígenas –con la cruz católica en el cuello– empujando una canoa como las utilizadas en las expediciones fluviales. Es interesante ver en este mismo ejemplo, cómo en el año 2016, la escultura oficial fue intervenida por grupos de la sociedad civil, en protesta por el homenaje que aún hoy se continúa haciendo a los *bandeirantes*. De esta manera, se impugna un monumento que, para muches, representa la narrativa histórica de un grupo social que ejerció violencia sobre las poblaciones nativas y los negros traídos de África –lo cual también se visualiza en cómo se representan estas figuras en la escultura–.

Otros ejemplos de arte público son algunas de las obras de los tres grandes muralistas mexicanos, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros –a los que aludimos también en el Capítulo 1 de este libro–. Estas producciones están asociadas al momento post-revolucionario en México –desde el año 1921 en adelante–, en el que se inició una nueva etapa institucional. En aquel período emprendida por el Estado. Se establecieron reformas y se implementó un programa político, ideológico y educativo. El Estado contrató a los muralistas para decorar los edificios, dándoles un espacio para producir sin demasiadas condiciones. Los artistas tuvieron, así, el objetivo de dar una interpretación de la historia mexicana que miraron a la luz de distintas ideologías, cosmovisiones y estilos, y dar cuenta de la identidad nacional a través del análisis de su historia, no sólo como pasado sino también como inserción del presente y predicción del futuro.

Un ejemplo es el mural que se encuentra en el cubo de las escaleras del Palacio Nacional de Ciudad de México, realizado por Diego Rivera quien representó allí la historia de ese país. En el mismo palacio hay murales del artista que muestran una visión del pasado precolombino del pueblo mexicano, el tiempo colonial, la Revolución Industrial, la revolución social y la independencia del país. Otro ejemplo es el caso del proyecto de los murales en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), emprendido por David Alfaro Siqueiros. Su propuesta, del año 1952, tuvo como lema la idea de “el pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo”. Este mural es considerado uno de los íconos del arte del mosaico mexicano. En la imagen representó a cinco estudiantes subiendo por unas escaleras, llevando en las manos objetos representativos de los conocimientos adquiridos en la universidad. De esta manera, plasmó la idea que se dirigen de vuelta hacia el pueblo cargados de nuevas ideas para aplicar.

Palacio Nacional de Ciudad de México
Diego Rivera
Fuente propia

Universidad Nacional Autónoma de México
David Alfaro Siqueiros
Fuente propia

Arte en el espacio público: el Siluetazo

El Siluetazo fue una experiencia colectiva muy conocida en Argentina. Se produjo el 21 de septiembre de 1983, durante la Tercer Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El proyecto fue pensado por Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores[21]. A partir de producir contornos humanos en representación de los desaparecidos, se buscaba hacer visible un reclamo al gobierno –todavía de facto–. La confección de siluetas en pie de tamaño natural fue una forma de representar "la presencia de una ausencia" con una apropiación del espacio urbano, que dejó de ser cotidiano para ser un espacio de rebelión que debía hacer consciente la magnitud del genocidio. Lejos de ser objetos de contemplación, fue un gesto de carácter ritual en tanto el "poner el cuerpo" por parte de las personas que participaron fue un compromiso con les desaparecides. La acción culminó en una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Como resultado, miles de siluetas, realizadas en papel, ocuparon las calles y quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas, exigiendo verdad y justicia. De esta forma, la práctica de producir siluetas de desaparecides en el espacio público urbano, bajo contexto dictatorial, generó otro uso espacial diferente al esperado, a la vez que se lo marcó poéticamente como forma de denuncia y de reclamo de justicia.

Cuando el arte en el espacio público se incorpora al museo: el caso de Banksy

En la actualidad, también ocurre que muchas propuestas presentes en el espacio público son incorporadas en los espacios de circulación más tradicionales, como son los museos. Esto puede ocurrir cuando une artista que interviene espacios de la calle ya ha obtenido legitimidad dentro del campo artístico o cuando, con fines críticos, se desea exponer determinada situación.

Un caso emblemático de este tipo de operación es lo que ha sucedido con Banksy, seudónimo de un artista del arte callejero británico. Sus intervenciones combinan escritura con graffiti en el espacio público de Londres, y son, en su mayoría, críticas a la cultura pop, a la política y al sistema capitalista. Hace poco tiempo, han sido expuestas en formato cuadro en un ámbito tradicional de exposición artística. Podemos mencionar la exposición en el Museo de la Cultura de Milán, en La Térmica, centro de cultura contemporánea en Málaga, como también el traslado de una obra de Banksy al museo de arte callejero de la ciudad galesa de Port Talbot.

En el año 2018, Banksy llevó adelante una acción interesante que tuvo como objetivo cuestionar los altos precios que pagan les coleccionistas por las obras. El artista destruyó una producción de su autoría, realizada por él en una versión en lienzo, luego de haber sido subastada en 1,4 millones de dólares. Se trató de *Niña con globo*, un graffiti de 2006 plasmado en una calle de Londres. Dicha obra fue elegida como la favorita de Reino Unido. Banksy difundió una foto y un video en redes sociales del momento de la autodestrucción de la obra, mostrando, además cómo fabricó la trituradora que destruyó el cuadro[22]. Su objetivo siempre

[21] Rodolfo Aguerreberry (1942-1997) fue docente y artista, Guillermo Kexel (1953) es diseñador, serígrafo y artista y Julio Flores (1950) es docente y artista.
[22] Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=wqI0JI4QhAw

fue que se destruyera en caso de ser subastada. Sin embargo, existe una paradoja al respecto de esta situación y es que, mientras la acción pretendía criticar los precios que adquieren las obras en el mercado del arte y el costo que llegan a pagar les coleccionistas por ellas, *Niña con globo*, hoy triturada en partes, podría valer un cincuenta por ciento más. En la actualidad, lo que quedó del cuadro es expuesto en un museo alemán con un nuevo nombre: *El amor está en la papelera*.

En suma, hasta aquí, hemos dado cuenta de la circulación del arte en el espacio público, diferenciando arte público de arte en el espacio público y analizando un caso de arte callejero que se incorpora no solo a espacios de exhibición a partir del formato cuadro sino también al mercado del arte. A continuación, nos abocaremos a otra de las formas de circulación del arte, enfocándonos en el análisis de la recepción y los públicos, a partir de estudios clásicos y aportes recientes referidos al tema.

La recepción del arte. Públicos y espectadores

En este apartado nos proponemos reflexionar respecto de los públicos y les espectadores de las obras de arte, recuperando los aportes que se hicieron desde los Estudios sociales del arte sobre la comprensión de los procesos de recepción. Nos referiremos, primero, a los estudios clásicos de recepción en Argentina, luego mencionaremos algunos trabajos más actuales sobre el público y, finalmente, pasaremos por las teorías de Pierre Bourdieu y Jacques Rancière sobre este tema.

Estudios clásicos de recepción en Argentina

Dentro de los aportes que no podemos dejar de mencionar en el campo de la recepción, están los estudios que se realizaron en la década del sesenta en el Instituto Torcuato Di Tella de la ciudad de Buenos Aires. Concretamente, en el año 1964 se publicó un informe titulado *El público del arte*, realizado por la profesora de Sociología y Filosofía, Regina Gibaja[23]. Este constituye uno de los pocos antecedentes de trabajos clásicos realizados sobre la recepción de las obras de arte desde la Sociología. Marcaremos desde el inicio que se trata de un trabajo, a nuestro entender, muy acotado y reduccionista de las prácticas de recepción, pero, a la vez, sabemos que hay que enmarcar esta producción en su contexto, en el cual proliferaban, en Inglaterra y Francia, los estudios cuantitativos.

El objetivo de la investigación que proponía el informe era describir el público asistente a la exposición de pintura moderna realizada en 1961, en el Museo Nacional de Bellas Artes, orga-

[23] Nacida en 1927 y fallecida en 1997, fue una reconocida intelectual en el ámbito de las Ciencias humanas. Estuvo vinculada al CONICET y al Instituto Torcuato Di Tella. También dictó clases en numerosas universidades nacionales e internacionales.

nizada por el Instituto Di Tella. Se planteaba (aun conociendo las limitaciones que esto trae), conocer los problemas de la cultura moderna, específicamente de la interacción de las "formas de la cultura superior" (Gibaja, 1964) con las manifestaciones masivas. Se buscaba explorar el campo de la comunicación de masas y su impacto en los sectores cultos de la población de Buenos Aires. La cantidad de personas que concurrieron a la muestra fue de quince mil.

El informe da cuenta de un contexto a partir del cual surge la problemática que se intenta estudiar**.** En la década del sesenta, se estaba produciendo un proceso de masificación de la sociedad, donde la tesis de que la cultura de masas penetraba todas las capas sociales y niveles culturales tomaba preeminencia. Al ser un fenómeno que se estaba produciendo aceleradamente, les autores del informe notan una ausencia de marcos teóricos definidos, que puedan explicar estos procesos en el campo de las comunicaciones.

Permanentemente aparece en el informe la idea de que el mismo tiene un carácter "provisional", y que sus resultados no pueden generalizarse ni extrapolarse. Sin embargo, en varias oportunidades se realizan afirmaciones que apuntan a establecer la veracidad de las conclusiones a las que se llegan. Se utilizaron como antecedentes investigaciones en comunicación de masas realizadas en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, fundamentalmente los aportes de Paul Lazarsfeld, un sociólogo austríaco que trabajó con los estudios de recepción, muy cercano a la *Mass Comunication Research*.

La delimitación del problema de investigación apuntaba a dilucidar cuáles eran las características que asumía la cultura en una sociedad masificada. Las concepciones teóricas que se manejan a lo largo del informe, y que dan cuenta de los supuestos desde los que se parten, son las siguientes**:** en primer lugar**,** la existencia de manifestaciones culturales "superiores" e "inferiores", en segundo lugar, la presencia de expresiones populares que se vinculan exclusivamente con el folklore y, por último, la emergencia de una amenazante cultura de masas. Para definir estas categorías, uno de los criterios útiles era comprender el tipo de público al que se dirigían, el cual conformaba grupos disímiles que suponían diferencias educacionales y sociales. A partir del estudio del público asistente, se distinguieron tres tipos de manifestaciones culturales: el mero entretenimiento (cultura popular), la integración como juego dentro de la vida común (folklore) y la actitud crítica y estética (elite). Frente a esto, surgen en el informe las siguientes interrogantes: ¿cuál es el impacto de la "cultura mediocre", en qué consiste su amenaza para la cultura superior y en qué medida puede constituir un escalón positivo para el ascenso cultural de las clases menos educadas? Aparecen, en el trabajo de Gibaja, dos posibles respuestas (o hipótesis) para estas preguntas: por un lado, el desarrollo de un empobrecimiento cultural. Según esta hipótesis la "cultura mediocre", que es aquella extendida por la sociedad de masas, funcionaría en detrimento de la cultura "alta" o "de calidad". Por otro lado, la posibilidad de ascenso de clases menos educadas. Para esta segunda hipótesis, desde una visión positiva de la cultura de masas, la apertura en el acceso a la "cultura" a través de los medios de comunicación, podría llevar a que los sectores "inferiores" accedan a un desarrollo cultural superior.

Teniendo en cuenta estas posibles respuestas, surge en el informe otra pregunta: ¿en qué medida la gente con posibilidades de alcanzar la alta cultura es penetrada por la cultura de masas, cuál es su reacción ante ella y su capacidad para discriminar y jerarquizar entre las distintas manifestaciones? Una de las referencias que cita el informe es la opinión de Edgard Morin, filósofo y sociólogo francés, quien afirmó que lo limitado de la participación de la pantalla convierte al espectador en pasivo. Por otro lado, el público de la cultura de masas vería restringida su selectividad a lo popularmente accesible, que es lo transmitido por las fuentes ya institucionalizadas de comunicación para el gran público. De esa manera, se afirma que a través de la comunicación de masas se transmite una cultura mediocre**.**

Con respecto a las características que sustentan la investigación del informe, se trata de un trabajo de corte cuantitativo, para el cual se encuestó a las personas asistentes a la muestra. La expectativa respecto de este público se centraba en los sectores socioeconómicamente altos, jóvenes y estudiantes. El indicador de la "conducta cultural" de quienes fueron encuestados era la regularidad de asistencia a exposiciones y conciertos, lectura de libros, música, etc. Algunas de las variables que se tuvieron en cuenta fueron: la diferencia entre los géneros y las edades; la concurrencia a exposiciones y conciertos (esta se vinculó con la educación, sólo para el "sexo" femenino); la preferencia por la música clásica, cuestión relacionada con la edad; el vínculo entre lectura de diarios, audición de radio y televisión y una pregunta sobre cuál era el diario preferido.

Respecto del estudio de estas variables en el público asistente, el informe presentó las siguientes afirmaciones:

- Parece haber una tendencia a que a mayor nivel educativo, disminuyen las opiniones favorables hacia la televisión (el trabajo cita estudios según los cuales la televisión es el medio de comunicación de masas que más contribuye a anular la capacidad crítica y selectiva del televidente, y disminuye la comunicación familiar).

- Los grupos que realizan alguna actividad artística muestran "coherentemente" una actitud de rechazo a la TV: en menos casos poseen televisor, observan menos horas y son más críticos.
- "Las respuestas muestran que nuestro cine está intelectualizado y le falta realidad, es una mala imitación, es afectado, con un neorrealismo morboso, o bien está comercializado y es vulgar" (Gibaja, 1964, p. 81).

Para sustentar estas afirmaciones, los autores se basan en las tesis de las investigaciones en Estados Unidos, donde se afirma que la gente prefiere manifestaciones artísticas de su mismo "nivel" social. En función de lo anterior, los resultados obtenidos de la investigación pondrían de relieve las siguientes situaciones: por un lado, que el público asistente a la muestra tiene participación muy alta en la cultura superior; por el otro, que las variables que presentan mayores diferencias son la educación y la participación en actividades artísticas.

Como se observa en el desarrollo del informe, los preconceptos, prejuicios y conceptualizaciones sobre los que se basa la investigación (como la existencia de "niveles" en la "calidad" de la cultura), distan de ser los ideales a la hora de realizar una investigación. Si hacemos una

lectura crítica de este informe, tanto de sus ideas explícitas como implícitas, de la metodología adoptada, de los objetivos propuestos, podríamos encontrar muchas objeciones y reparos para considerarlo un trabajo de relevancia dentro del campo.

Sin embargo, la razón de incluir este trabajo en el presente capítulo busca, por un lado, resaltar la escasez de estudios clásicos de recepción desde una mirada de la Sociología del arte local, y por el otro, dar cuenta de los factores contextuales que enmarcaron estas discusiones en aquel momento histórico, y la necesidad de replantearlos en la actualidad. Otro trabajo que podríamos situar en la misma línea que el de Gibaja, es el de Marta Slemenson y German Kratochwill (1970), quienes, también desde el Instituto Di Tella, elaboraron un estudio titulado "Un arte de difusores: Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público", en el cual trabajan con los métodos cuantitativos para relevar información de artistas y públicos (Lucena, 2018).

Investigaciones recientes sobre público y espectadores

Dentro de los estudios de recepción y públicos, encontramos una serie de trabajos recientes que analizan fenómenos actuales. Entre ellos, citamos el de Krochmalny (2016), quien, en "La cofradía estética: el público de arte contemporáneo en Buenos Aires", retoma la metodología utilizada por Gibaja, Slemenson y Kratochwill para analizar al público contemporáneo, incorporando además herramientas de la etnografía. Allí, el autor reconstruye algunos aportes significativos en relación a estudios de público, y cita el trabajo de Cimet, Dujovne, Canclini y otros (1987), donde se aborda tanto el análisis de público en museos en México, como la investigación de Lorenzano (1998), quien replica el modelo de Gibaja para estudiar al público del Museo Nacional de Bellas Artes, de la ciudad de Buenos Aires.

En un trabajo titulado "Los públicos de artes combinadas en Argentina. Una revisión de las agendas de investigación", Moguillansky y Papalini (2017) reconstruyen críticamente las reflexiones producidas en el campo de la recepción del cine, el teatro y la ópera desde 1990 al 2010. Luego de caracterizar las transformaciones que se dieron a modo general en las prácticas de recepción y de incorporar preocupaciones vinculadas a las nuevas tecnologías, las autoras realizan un exhaustivo trabajo de reconstrucción de los principales estudios de recepción que se hicieron en Argentina, en las áreas artísticas mencionadas. Allí descubren algunas zonas de vacancia y destacan la importancia de las herramientas estatales de medición de consumos culturales[24]. Dentro de sus conclusiones, apuntan que, en los trabajos relevados, hay una notable referencia a la sociología de Pierre Bourdieu, así como también encuentran "una cierta dificultad de dar cuenta de las relaciones de los procesos de recepción con los aspectos significativos de las obras en cuestión" (Moguillansky y Papalini, 2017,

[24] Las autoras hacen hincapié en la importancia que adquirió la creación del Sistema de Información Nacional Cultural de la Argentina (SINCA), en el año 2004, en la producción y sistematización de datos referidos al consumo cultural nacional, así como también algunos aportes del Instituto Nacional de Cine y Audiovisual Argentino (INCAA) y el Sindicato de la Industria Cinematográfica (Moguillansky y Papalini, 2017).

p. 8). Agregan que estas investigaciones se han centrado, principalmente, en estudiar solamente a los sujetos empíricos que "juegan el rol de públicos", analizando diversos aspectos como su composición social, representaciones, hábitos, etc., de manera separada a las obras que consumen. Otra limitación la encuentran las autoras en el hecho de que los trabajos, si bien constituyen aportes significativos, se encuentran fragmentados y aislados, por lo cual hay un vacío de estudios de largo aliento que no permite analizar rigurosamente rupturas y continuidades en estos procesos de recepción.

Desde una mirada más vinculada a la Estética, Elena Oliveras (2008), caracteriza a los diferentes tipos de públicos. Si bien la autora no parte de la Sociología, el análisis que realiza parece sostenerse en una caracterización sociológica. En primer lugar, la autora distingue entre el "gran público", es decir, masivo y no especializado, y el "público de arte", más especializado, bien informado y que puede relacionarse con lo que Eco (1979) llama "lector modelo" para referirse a la literatura. Según ella, este público de arte sabe que se enfrenta a una obra de arte y tiene capacidad de ahondar en ella e interpretarla.

Oliveras se detiene en una clasificación realizada por el crítico de arte italiano Guido Ballo (1914-2010), basada en el libro *Occhio crítico* de 1966. Esta diferenciación y conceptualización que realiza Ballo y que Oliveras reproduce, tiene –al igual que el trabajo de Gibaja– un importante sesgo elitista. Así, el público puede clasificarse en: "ojo común", para quien la obra es una fuente de placer, le importa lo tradicional y, especialmente, el arte mimético –que copia la realidad– y aurático –la obra única y firmada por un artista reconocido como tal–; "ojo *snob*" (*"occhio orecchiante"*[25]), es aquel que se muestra como conocedor, pero en verdad solo está al tanto del arte de moda; "ojo absolutista", es quien defiende una sola tendencia en forma obstinada, por lo que no puede dialogar; y "ojo crítico, es el conocedor, "ama el arte", tiene intuición, está acostumbrado a interpretar las obras de arte (Oliveras, 2008).

Como puede verse, esta clasificación enaltece el "ojo crítico", el público formado y opuesto al resto de los públicos, caracterizados por la ignorancia, la mera reproducción de ideas y conocimientos de otros, el puro placer o la absolutización de una tendencia. Decimos que esta perspectiva –a pesar de ser largamente citada en muchos trabajos sobre público– es elitista porque la idea de que solo "quien realmente ama y se preocupa por el arte" (Oliveras, 2008, p. 130) es aquel que sabe, elimina otro tipo de experiencias tanto o más satisfactorias que pueden tener otras personas en relación con el arte.

Vinculada con esta tipificación, Oliveras también se refiere a otros tipos de públicos: el turista cultural, que forma parte del gran público y pertenece a la categoría del ojo común o *snob;* el público de las ferias de arte, que califica, tomando la idea de Danto, como "multitudes sedientas" (Oliveras, 2008, p. 132) que intentan evadirse de la rutina; el público del arte relacional, orientado a la escucha, el encuentro y la convivencia con el otro; y el público de la experiencia estética, el que recupera la perceptibilidad frente al "estado anestésico" (p. 139) e incorpora el hábito de la desaceleración.

[25] El término italiano "orecchiante" remite a "tocar de oído", es decir, sin conocer la teoría musical y se aplica también a la idea de argumentar sin tener la debida preparación, pero repitiendo lo que se ha oído de otros.

Si bien esta clasificación puede resultar útil para estudiar los públicos, mantiene la perspectiva reduccionista que considera superior a los dos últimos (público del arte relacional y de la experiencia estética), contrariamente a los dos primeros (turista cultural y público de las ferias de arte), desconocedores y simples compradores o visitantes. Creemos que la frecuente utilización de esta clasificación más basada en una mirada elitista y, por momentos, prejuiciosa se debe, fundamentalmente, a la ausencia o la escasa difusión de otros textos que no partan de una valoración, sino de estudios concretos de los públicos que puedan caracterizarlos en relación con sus contextos y objetivos más que con una posición normativa.

Los públicos y espectadores en las teorías de Bourdieu y Rancière

La perspectiva de Pierre Bourdieu sobre el público

Para comprender la teoría de Bourdieu sobre el público, es importante tener presente algunas cuestiones vistas en el Capítulo 2 y que, al igual que en el caso de Rancière, la desigualdad se presenta como un problema. El énfasis en la desigualdad tiene, sin dudas, su base en el marxismo que ambos profesaron y en la mirada crítica que sostuvieron respecto de la sociedad y el orden. Sin embargo, advertimos que en el caso de Bourdieu, la desigualdad aparece como un problema sin salida, vinculado con las posiciones de origen en el espacio social y el acceso diferencial al capital cultural. En cambio, en la teoría de Rancière, el problema de la desigualdad puede ser reconfigurado a partir del supuesto de la igualdad, cuestión que abordaremos en el Capítulo 4.

Tal como señalamos con mayor profundidad en el Capítulo 2, para Bourdieu, le artista es aquel que el campo del arte reconoce como tal, así como el arte –cuyo valor es simbólico– es lo que se produce y se reconoce como arte en dicho campo. Bourdieu dice que definiciones como las que él produce, desencantan y hasta pueden ser decepcionantes, porque eliminan la mística de la obra de arte. Así, con respecto al arte, asegura que "lo que se vive como un don, o un privilegio de las almas de elite, un signo de elección, es en realidad el producto de una historia, una historia colectiva y una historia individual" (2010, p. 32).

Dijimos en el Capítulo 1 que en este campo la *illusio* es fundamental. Este involucramiento con las reglas del juego del campo artístico es lo que permite que haya artistas que, especialmente los de vanguardia, presenten rupturas. A veces, dichas rupturas se refieren a los efectos que una obra producirá en el público. De este modo, Bourdieu comenta la presentación de Marcel Duchamp[26] de su obra *Fountain* (1917). Se trata de un famoso *ready-made* (objeto hecho o encontrado) que consiste en un mingitorio y que el artista presentó como obra en una muestra organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, firmada como R. Mutt. Sin embargo, el sociólogo francés dice que Duchamp pudo presentar sus *ready-made* como obras de arte porque ya era un artista reconocido y conocía las reglas del juego del cam-

[26] Marcel Duchamp (1887-1968) fue un artista vanguardista francés. Sus *ready-made* eran objetos tomados de la vida cotidiana y expuestos como obras de arte. El objetivo que perseguía era mostrar los mecanismos de reconocimiento de una obra de arte y de su autor como artista.

po artístico. Bourdieu (1999) dice que artistas como Duchamp "conocían lo bastante la lógica del campo como para desafiarla y explotarla al mismo tiempo" (p. 110). Así, afirma que en estos casos es fundamental el lugar de les espectadores:

> Está *por hacerse* y compete al espectador terminar el trabajo que el artista ha comenzado, y que no sería nada más que un objeto ordinario del mundo ordinario, incluso un detritus banal y vulgar (pienso en esos artistas que exponen objetos *kitsch*) sin la contribución de los "que miran": quienes, según Duchamp, "hacen los cuadros". (Bourdieu, 2010, p. 41)

Para el sociólogo francés, el museo permite al público diferenciar lo que es arte de lo que no es. Esto es especialmente evidente cuando se hacen obras con desechos y la distinción entre arte y no-arte solo es evidente para quienes sepan de qué se trata. Cuando este autor dice que es el museo el que determina que una cosa sea arte o no, entendemos que no se refiere solo a esta institución, sino, como señalamos en el Capítulo 2, al reconocimiento de una obra como tal por parte de diversos agentes e instituciones, proceso que opera solo a través del campo del arte.

Así, la primera clasificación que realiza Bourdieu sobre el público es entre "gran público" y público especializado. El primer grupo, consiste en "gente que en su mayoría jamás habría encontrado la obra de arte en su universo familiar, y que no está de ningún modo preparada para aprehender la obra de arte como tal, en cuanto tal, y aplicarle los instrumentos de percepción y decodificación convenientes" (Bourdieu, 2010, p. 29)[27]. Quienes entren a un museo como parte del "gran público", aunque no tenga conocimientos de arte, sabrán que allí dentro hay obras, sean estas en sentido tradicional o no. Esta distinción es más sencilla para el segundo grupo, es decir, quienes están especializados y tienen un manejo de "las categorías de percepción producidas a través de toda la historia del mundo artístico que debemos tener presentes para comprender lo que sucede en ese mundo particular" (Bourdieu, 2010, p. 29).

"El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada", dice Bourdieu (2010, p. 27). Así, volviendo al ejemplo anterior, al exponer un urinario o una rueda de bicicleta en un museo, Duchamp nos recuerda que una obra de arte es aquella que está expuesta en un museo o, podríamos agregar, en un espacio de reconocimiento de la obra como tal.

Bourdieu sostiene que para no tergiversar su teoría sobre el público ni convertirla en un falso "populismo estético" contra el arte contemporáneo, es necesario tener en cuenta las dos conclusiones más importantes de *La distinción* (2002) *y Las reglas del arte* (2005). Según el autor, estas son:

> La distribución desigual del capital cultural (del cual el capital artístico es una especie particular), que hace que todos los agentes sociales no estén igual-

[27] Puede verse en esta interpretación una relación con "lector modelo" de Eco (1987), en tanto ambos presuponen que el receptor, tanto de un texto como de una obra de arte, deben tener ciertas herramientas perceptuales y conceptuales para acceder completamente a ellos.

> mente inclinados y aptos para producir y consumir obras de arte [Y] (...) El campo artístico —ese microcosmos social en cuyo interior los artistas, los críticos, los conocedores, etc., discuten y luchan a propósito del arte que unos producen y los otros comentan, hacen circular, etc.— conquista progresivamente su autonomía respecto del mundo mercantil en el curso del siglo XIX, e instituye una ruptura creciente entre lo que se hace en ese mundo y el mundo ordinario de los ciudadanos ordinarios. (Bourdieu, 2010, p. 31)

Es por ello que quienes no tienen las categorías convenientes para conocer, admirar e interpretar el arte, algunas veces no pueden saber que determinadas obras –especialmente aquellas se podrían confundir con basura u objetos de la vida cotidiana– son arte contemporáneo. Es decir, mucha gente no cuenta con el *nomos*, la ley que separa lo que es arte de lo que no. Esto ocurre porque "no se ha hecho nada para desarrollar en ella la *libido artística*, el amor al arte, la necesidad de arte, que es una construcción social, un producto de la educación" (Bourdieu, 2010, p. 32). No se trata de que "no les guste", dice el autor, sino de que no lo pueden distinguir.

Esto genera dos problemas, por un lado, "la desigual distribución de los medios de acceso a la obra de arte" (Bourdieu, 2010, p. 32). Esto se ve, por ejemplo, en que el Museo de Arte Moderno tiene un público más "culto" que el del Louvre. Por otro lado, "el mundo en el cual se produce el arte, por su propia lógica, se aleja aún más del mundo común" (p. 32). Esto se hace evidente cuando el campo artístico, especialmente aquello que en el Capítulo I definimos como "subcampo de producción restringida", se propone reflexionar sobre sí mismo y sobre la propia obra como tal.

En relación con el primer problema, Bourdieu sostiene que

> La disposición artística que permite adoptar delante de la obra de arte una actitud desinteresada, pura, puramente estética, y la competencia artística, es decir, *el conjunto de saberes necesarios para "descifrar" la obra de arte, son correlativas con el nivel de instrucción* o, más precisamente, con los años de estudio. (2010, p. 32. El subrayado es nuestro)

Esta idea se sustenta en un estudio estadístico que realizó Bourdieu y su equipo, donde se llegó a la conclusión de es un privilegio de la clase culta el acceso a las obras de arte. Lo que Bourdieu (2010) resalta es que esta cuestión parece estar legitimada, como si se tratara de una "desigualdad natural" de las "necesidades culturales" (p. 43). Para explicar esta cuestión, el autor hace referencia a otro de los temas en los que se especializó, la educación, fundamentalmente a la que se da en el ámbito de las escuelas. Afirma que "las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla" (2010, p. 43). Así, en cuanto al público de los museos, las clases medias son las más frecuentes y el nivel de instrucción –especialmente el secundario– es un factor fundamental

para explicar las visitas. Esto se relaciona con que es la escuela la que puede generar en las personas la aspiración cultural.

Por otro lado, las visitas también dependen de las posibilidades de hacer turismo, fundamentalmente de las clases medias y altas, ya que son estas las que consideran que pueden destinar parte de su tiempo libre a este tipo de actividades culturales. Es decir que los consumos culturales están relacionados con el nivel cultural del público.

Según Bourdieu (2010), "los individuos con mayor nivel de instrucción tienen más probabilidades de haber crecido en un medio cultivado" (p. 45), afirmación que puede verse tanto en relación con las visitas a museos como en los estudios que realizó en torno a la escuela y el *habitus*. Allí, a mayor nivel y estímulo cultural por parte del entorno familiar de le estudiante, mayor probabilidad de tener éxito en la escuela y, por consiguiente, también hay un aumento de la desigualdad –aunque la escuela se proponga lo contrario– entre quienes crecen en contextos de información e incentivo cultural y quiénes no. Esto se explica del siguiente modo:

> El escaso lugar que se le otorga a la historia del arte en los programas; la jerarquía establecida entre los docentes —reconocida tanto por la administración y los profesores como por los alumnos y los padres— que ubica el dibujo y la música en el último rango; las resistencias que los padres, cuidadosos de la rentabilidad de los estudios, oponen a todas las tentativas (fácilmente consideradas como subterfugios de la pereza de los maestros) para desarrollar el interés artístico: todo esto bastaría para desalentar las buenas voluntades, sin contar la falta de espacio y de material, aparatos de proyección, tocadiscos, etc. (Bourdieu, 2010, p. 46)

Por eso, el autor entiende que la escuela podría compensar estas desventajas, aunque no lo logra. Otra solución a este problema podría encontrarse en hacer más accesible la información que se dispone sobre las obras en los museos, es decir, mayor cantidad de información y más adecuada a visitantes no expertos. Esto conformaría lo que el autor llama una ayuda pedagógica en las visitas. Asimismo, la exposición de diversos tipos de obras y objetos, incluidos, por ejemplo, mobiliarios, contribuiría a diversificar los públicos en función de sus intereses. En definitiva, Bourdieu propone actuar tanto sobre la demanda –es decir, mejorar los niveles de instrucción– como sobre la oferta que producen los museos.

La perspectiva de Rancière sobre le espectador

Si bien desarrollaremos con mayor profundidad la teoría de Jacques Rancière en el Capítulo 4, presentaremos aquí su teoría en relación con le espectador. Es importante señalar antes de comenzar que este autor es un filósofo y no un sociólogo, pero sin embargo, dialoga y tensiona las teorías vistas anteriormente sobre el público en este mismo capítulo.

Una de las claves de la teoría de este filósofo es "el supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera" (Rancière, 2007a, p. 32). Como veremos en el capítulo siguiente, la igualdad

no se da en abstracto, sino que "debe discernirse en las prácticas que la ponen en acción" (p. 49). La importancia que el autor da a la igualdad –y que, en definitiva, remite a su preocupación por la desigualdad– se puede apreciar tanto en su teoría sobre la educación –que mencionaremos brevemente– como en su concepción de le espectador.

Para conocer y conceptualizar a le espectador de obras artísticas, Rancière (2010) comienza afirmando que desde el teatro se ha considerado la existencia de una brecha o una distancia entre les actores, como sujetos activos, y les espectadores, como pasivos. Esto se basa en dos afirmaciones: que "mirar es lo contrario a conocer" (ya que le espectador "permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre"); y que mirar "es lo contrario de actuar" (p. 10), por su pasividad. El autor se pregunta cómo se ha concebido la salida de esta pasividad, frente a lo que encuentra dos respuestas. Por un lado, a través del distanciamiento crítico (la propuesta de B. Brecht[28]): a le espectador se le muestra un espectáculo extraño para que se convierta en alguien que investigue o experimente. Por otro lado, a través de la pérdida de distancia (la propuesta de A. Artaud[29]): se le pide a le espectador que participe de la discusión. Según Rancière, ambas posiciones reactualizan la idea de une espectador pasivo y, por lo tanto, constituyen una paradoja, en la medida que se proponen sacarlo de esta situación y no hacen otra cosa que reforzarla.

Otra forma en que se ha considerado superar el problema de la distancia entre quien actúa y le espectador, fue durante el romanticismo alemán (s. XIX), cuando se intentó vincular el teatro con la asamblea o la ceremonia de la comunidad: el teatro aparecía como una forma de constitución estética de la colectividad (Rancière, 2010). Ese presupuesto pervivió por mucho tiempo en la concepción del teatro respecto del público. La consecuencia de estos diversos esfuerzos ha sido que, finalmente, el teatro se acuse a sí mismo de volver pasivos a les espectadores y de traicionar su esencia de acción comunitaria.

En la propuesta teórica sobre le espectador, Rancière remite a su libro *El maestro ignorante* (2007b), escrito en 1987, donde analiza la existencia de una relación entre maestre y alumne. Según el autor, al enseñar hay un proceso de "embrutecimiento" para le alumne, en tanto se amplía la distancia entre elle y el saber. En ese libro, el autor relata la experiencia de Joseph Jacotot, un pedagogo francés que en el siglo XIX presentó la idea de la emancipación intelectual, fundada en la capacidad de aprender por une misme. Allí, le maestre no enseña su saber, sino que cada alumne hace su proceso. Según Rancière (2007b), lo que le maestre ignora es la desigualdad de las inteligencias. Es por ello que para esta teoría es fundamental considerar la igualdad de las inteligencias entre maestres y alumnes, y, en definitiva, de cualquier con cualquiera. Este planteo respecto de la emancipación y de la igualdad es retomado por el filósofo para proponer su mirada sobre le espectador de arte.

Volviendo al caso del teatro, Rancière (2010) sostiene que hoy se intenta suprimir la distancia entre la pasividad y la actividad (por ejemplo, a través de la *performance*), pero estas

[28] Bertolt Brecht (1898 - 1956) fue un dramaturgo y poeta alemán, especialmente conocido por su propuesta de un teatro que aplicara un "efecto de extrañamiento" o distanciamiento en el público, evitando el teatro naturalista y la identificación del público con los personajes.

[29] Antonin Artaud (1896 - 1948) fue un dramaturgo, poeta, escritor, actor y director francés. Creó el "teatro de la crueldad", que generaba las condiciones para que público fuera afectado directamente por la obra.

prácticas se siguen basando en la radical oposición entre lo activo y lo pasivo, por lo que no superan el problema.

El autor afirma que las oposiciones que se crean desde estas perspectivas -entre mirar y saber, entre apariencia y realidad, entre actividad y pasividad- no son lógicas, sino que

> definen convenientemente una distribución de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad (...). Así, se descalifica al espectador porque no hace nada, mientras que los actores en el escenario o los trabajadores afuera ponen el cuerpo en acción. (Rancière, 2010, p. 19)

De allí surge su propuesta ligada a la idea de emancipación intelectual que planteó Jacotot. Rancière (2010) sostiene que "la emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar" (p. 19). Esto implica que mirar también es una acción que confirma o transforma la distribución de las posiciones. De este modo, le espectador está emancipado porque, lejos de tener una actitud pasiva, actúa, en tanto observa, selecciona, compara e interpreta. Este "compone su propio poema con el poema que tiene adelante" (Rancière, 2010, p. 19). Así, el autor retoma tanto la cuestión que mencionábamos ligada a igualdad y a la emancipación, como el tema de la repartición de lo sensible, es decir, la forma en que en un orden se organizan las jerarquías, los cuerpos, las voces, tema sobre el que profundizaremos en el próximo capítulo. Al sostener que no hay una dicotomía entre mirar y actuar, porque ambas son acciones y mantienen a los sujetos activos, Rancière cuestiona las jerarquías y las posiciones asumidas de antemano que sostienen la desigualdad del orden social.

Además de señalar que le espectador tiene una actitud activa –tanto como le actor, le dramaturgo o le bailarín– porque interpreta y asocia lo que ve, Rancière va más allá, y dice que, así como en el caso de le maestre ignorante no se aprende lo que este enseña, en el teatro le espectador no ve lo que quien le dirige le hace ver. Esto significa que la emancipación opone una disociación entre ambas cosas (lo que le espectador ve y lo que le directore quiere que vea). No se presupone una relación de causa y efecto entre ambos y, además, siempre hay entre le artista y le espectador una tercera cosa: la obra, la *performance* (en la educación, el libro), que no le pertenece a ningune de les dos. Ni le artista ni le espectador son propietaries de la obra, en tanto no hay nadie que establezca el sentido, que se construye conjuntamente.

A diferencia de lo que plantaba Eco (1987), aquí no hay une lector modelo que se supone que comprende y percibe lo que le autor quiso decir a través de los mismos patrones de lectura, sino todo lo contrario. Cada espectador tiene el poder de traducir a su manera lo que percibe y esto le vuelve semejante a cualquier otre, por lo que vuelve a aparecer la idea de la igualdad de las inteligencias. Rancière (2010) sostiene que cada une ejerce un juego impre-

visible entre “asociaciones y disociaciones” (p. 23): liga lo que ve con lo que ha visto y dicho, hecho y soñado.

En resumen, la emancipación implica el borramiento de la frontera entre les que miran y les que actúan, y les espectadores no dependen del mensaje ni de que estén invitades a participar explícitamente: son, para este autor, distantes respecto de lo que se muestra e intérpretes activos del espectáculo artístico que se les propone.

Síntesis

En este capítulo trabajamos sobre dos ejes: la circulación y la recepción del arte. En primer lugar, explicamos la circulación de los objetos y prácticas artísticas en el mercado del arte, considerando sus agentes e instituciones. Así, vimos de qué manera se conforma el valor de una obra en el mercado del arte contemporáneo y otros procesos de valoración por fuera de los espacios de venta. Además, identificamos cuatro escalas del mercado del arte, dando cuenta de la pluralidad de formas que este adquiere. En este ámbito, marcamos cómo en la actualidad se está dando una reconfiguración de les artistas, que no solo producen, sino que pasan a gestionar diversos modos de exhibición y comercialización del arte. Por último, mencionamos dos ejemplos que muestran cómo se piensa en la actualidad a le artista como une trabajadore, lo cual le lleva a cuestionar sus condiciones laborales. Luego, nos adentramos en algunas consideraciones sobre el espacio público. Vimos la diferencia entre arte público –es decir, directamente vinculado con los intereses del Estado– y arte en el espacio público –producido por la sociedad civil–. Por otro lado, vimos un caso en el que el arte en el espacio público se incorpora al museo como institución tradicional de circulación y legitimación de la obra de arte y al mercado, al mismo tiempo en que lo pone en cuestión.

En el segundo eje, abordamos la recepción del arte. Recuperamos, así, los aportes iniciales de investigaciones en este campo, tanto estudios clásicos como los más recientes, sobre algunos de los cuales realizamos una observación crítica dado su sesgo elitista. Además, describimos las miradas de Pierre Bourdieu y Jacques Rancière sobre el público de arte. En relación con el primero, vimos su estudio sobre el público, el vínculo que este tiene con los museos y la desigual distribución del capital cultural. Sobre Rancière, focalizamos en la idea de espectador emancipade que parte de una concepción de la igualdad entre este y le artista.

En suma, desde la perspectiva transdisciplinaria que sustentamos en los Estudios sociales del arte, consideramos relevante el abordaje no solo de la obra en sí misma sino de sus procesos de circulación, valorización y recepción.

Referencias

Bourdieu, P. (1999). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (2002). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus.

Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Capasso, V., y Valente, A. (septiembre de 2015). Circulación y venta de obra en La Plata: Siberia librería y galería y Oro/Taller galería. En *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Capasso, V. (2017). Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte. *Revista espacio, tiempo y forma*, 5, 473-489.

Cimet, E., Dujovne, M., García Canclini, N. y otros (1987). *El público como propuesta, cuatro estudios sociológicos en museos de arte.* México: INBA.

Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, 1, 1-8.

Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Gibaja, R. (1964). *El público de arte.* Buenos Aires: Eudeba – Instituto Torcuato Di Tella.

Haymann, D. (2005). *Introducción al mercado del arte*. Chile: Portal Iberoamericano de Gestión Cultural.

Lorenzano, C. (1998). El público de arte 30 años después. *Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Giunta, A. (13 de enero de 2007). La era del gran escenario. *Revista Ñ*, p. 8-19.

Gorelik, A. (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Lefebvre, H. (2013) L*a producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros.

Massey, D. (2008) *Pelo espaço. Uma nova política da espacialidade*. Brasil: Bertrand.

Moguillansky, M., y Papalini, V. (2017). “Los públicos de artes combinadas en Argentina. Una revisión de las agendas de investigación”. *Revista Pilquen*, *20*(3), 1-11.

Moulin, R. (1986). “El mercado y el museo. La constitución de los valores artísticos contemporáneos”. *Revue française de sociologie*, XXVII, 1-29.

Oliveras, E. (2008) *Cuestiones del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé arte.

Pertuz, F. (2018). Arte y Espacio Público. *[esferapública]*. Disponible en: https://esferapublica.org/nfblog/arte-y-espacio-publico/

Rabotnikof, N. (2005) *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2007a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, J. (2007b) *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Slemenson, M., y Kratochwill, G. (1970). Un arte de difusores: Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público. En Juan Francisco Marsal, (Ed.), *El Intelectual Latinoamericano: un simposio sobre la sociología de los intelectuales.* Buenos Aires: Ed. Instituto Di Tella.

Smith, T. (2012) *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

CAPÍTULO 4
Tres miradas críticas en los Estudios sociales del arte

Clarisa Fernández y Ana Bugnone

Introducción

En este capítulo desarrollaremos las ideas principales de tres referentes de los Estudios sociales del arte: Raymond Williams, Jacquès Ranciere y Néstor García Canclini. Reunimos estos autores bajo ese nombre porque consideramos que son referentes que complejizaron las propuestas teóricas de autores clásicos, como los que mencionamos en el Capítulo 1 pertenecientes a la "primera generación" de la Sociología del arte (Heinich, 2010), fundamentalmente de aquellos que tienen una raíz marxista. Veremos que los tres autores parten de una perspectiva crítica, donde, si bien conciben al orden social desde el conflicto y abogan por un conocimiento históricamente situado que tenga en cuenta la base estructural de los procesos sociales, cuestionan las miradas deterministas o economicistas, así como también la divulgada idea de "reflejo" para analizar el arte. Los tres autores generaron aportes significativos para analizar el vínculo entre arte y sociedad, sumando el factor político como un aspecto decisivo para analizar algunos objetos y prácticas artísticas.

Los autores provienen de disciplinas distintas: Williams de los Estudios culturales, Rancière de la Filosofía y García Canclini de la Antropología. Creemos que, como mencionamos en el Capítulo 1, la transdisciplinariedad que implica pensar las prácticas, sujetos y objetos artísticos desde estas tres disciplinas es una visión fructífera para los Estudios sociales del arte. Asimismo, como se ve en este capítulo, las diversas aristas que estos autores abordan ayudan a comprender mejor los fenómenos y prácticas artísticas desde una perspectiva amplia, sin dejar de considerar las relaciones de poder que están en juego en dichas acciones. Otro factor que coadyuva a la visión crítica de estos autores es la concepción de la desigualdad como punto de partida para cualquier análisis cultural y artístico. Es decir, un basamento que no ignora las asimetrías y se aleja de puntos de vista más ingenuos o cuya perspectiva teórica no reconoce las divisiones sociales, ya sea en clases o en otros tipos de desigualdades.

Los aportes de Raymond Williams

Comenzaremos con una breve introducción de quién fue y cuáles fueron los aportes más significativos de Raymond Williams. Este autor fue un intelectual inglés (1921-1988), que perteneció al Círculo de Birmingham –un grupo de marxistas británicos de los años cincuenta y sesenta–, cuyos integrantes comenzaron perteneciendo al Partido Comunista del cual luego se alejaron. Este grupo realizó el desarrollo de una historia de tipo cultural que podríamos denominar marxista culturalista y Estudios culturales. Williams pertenece a la tradición marxista pero intenta superar el pensamiento esquemático y economicista que había dominado esa perspectiva teórica. Por eso, vuelve a los textos de Marx y Engels para comprender en profundidad su significado y repensarlos en el marco de una teoría que incluya a la cultura. A Williams le interesa pensar los procesos sociales, económicos y culturales en su conjunto para comprender la historia, la realidad y los cambios que se producen. Sostiene que se debe intentar ver el proceso como un todo, no considerar sus partes en forma separada, para poder relacionar los estudios específicos con la organización general en toda su complejidad. Esto implica dos cuestiones: evitar estudiar las formas artísticas sin referencia a la sociedad específica en que se desarrollan, y, al mismo tiempo, no suponer que la explicación social es determinante de las obras o valores. En ese sentido, Williams intenta salir de la dicotomía entre los análisis internos y externos de la obra de arte, debate que hemos desarrollado con exhaustividad en el Capítulo 1 de este libro. Abordaremos a continuación, fundamentalmente, aportes de los libros *La larga revolución* (2003) *y Marxismo y literatura* (2009).

Algunos conceptos del marxismo para pensar la cultura

En *Marxismo y Literatura*, escrito en 1977, Williams (2009) analiza la idea marxista de pensar la dinámica social en relación con la división de “base” y “superestructura”, para ver el lugar que le toca a la cultura en ese entramado. Según esta idea, la base corresponde a las relaciones de producción que genera un sistema económico, el cual determinaría la “superestructura”. Las diferentes interpretaciones sobre la idea de base y superestructura produjeron la emergencia de tres sentidos sobre la superestructura: en primer lugar, se trata de formas legales y políticas que expresan relaciones de producción existentes, y esto genera determinadas instituciones. En segundo lugar, incluye formas de conciencia que expresan una particular concepción clasista del mundo. En tercer lugar, se trata de un proceso en el cual los hombres toman conciencia de un conflicto económico fundamental y lo combaten, y esto genera prácticas políticas y culturales.

Según Williams, la expresión base y superestructura no define conceptos, sino que es puramente metafórica. Así, lo importante es tener en cuenta que estas áreas están interrelacionadas, no se desarrollan de manera autónoma. En palabras de autor: “lo que originariamente expresa es el importante sentido de una ‘superestructura’ formal y visible que podría ser anali-

zada por sí misma pero que no puede ser comprendida desconociendo que se basa sobre un "fundamento" (Williams, 2009, p. 106-107).

Algunas críticas a las concepciones posteriores a esta idea marxista apuntaron a señalar que, muchas veces, estructura y superestructura fueron tomadas como si se tratara de conceptos precisos o áreas "observables" de la vida social. Por otro lado, se las pensó como relativas –separadas–, a la producción material, la conciencia, la práctica y la cultura. Además, se forzó la metáfora "espacialmente" como si se trataran de niveles o capas divisibles. En síntesis:

> los serios problemas prácticos del método que habían indicado las palabras originales fueron usualmente eludidos por métodos derivados de la confianza, enraizada en la popularidad de los términos, en el cerco relativo de las categorías o de las áreas expresadas como "la base" y "la superestructura". Resulta irónico, pues, recordar que la fuerza de la crítica originaria de Marx se hubiera dirigido principalmente contra la *separación* de las "áreas" de pensamiento y actividad (como en la separación de la conciencia y la producción material) y contra la subsecuente evacuación de un contenido específico -las actividades humanas reales- por la imposición de categorías abstractas. La abstracción común de la "base" y "la superestructura" es así una persistencia radical de los modos de pensamiento que él atacaba (Williams, 2009, p. 108).

A partir de la cita anterior, podemos ver que Williams recupera el esquema estructura y superestructura desde el pensamiento del propio Marx, de alguna manera tratando de resarcir estos errores interpretativos. Reconoce a Marx como un teórico específico pero "flexible" con sus propios términos. Es decir, que conocía la complejidad de las relaciones sociales, sobre todo aquellas en relación con el arte.

Williams afirma que falta un adecuado reconocimiento de las conexiones indisolubles que existen entre la producción material, la actividad de los sujetos, las instituciones y la conciencia. Como parte de su argumentación, cita la interpretación que el teórico ruso Georgi Plejanov realizó de la base y la superestructura, donde distinguía cinco elementos consecutivos: el estado de fuerzas productivas, las condiciones económicas, el régimen sociopolítico, la psiquis del hombre social y las ideologías que reflejan las propiedades de esta crisis. Williams destaca que el error de Plejanov es pensar estas instancias como consecutivas cuando en realidad están interrelacionadas. Así, el Williams apunta que:

> El error se haya en su descripción de estos `elementos´ como `secuenciales´, cuando en la práctica son indisolubles: no en el sentido de que no pueden ser distinguidos a los fines del análisis, sino en el sentido decisivo de que éstas no son `áreas´ o `elementos´ separados, sino actividades y productos totales y específicos del hombre real (Williams, 2009, p. 112).

Para este autor, el hecho de pensar estas instancias como estancas impide ver los procesos que las integran. Las dos categorías presentan, en términos metafóricos, una amplitud y un

grado de abstracción que genera que a la base se le atribuyan propiedades muy generales y uniformes, y no se entiende que se trata de un estadio particular de su desarrollo. La base en sí misma es un proceso dinámico e internamente contradictorio y, además, no tiene propiedades fijas de las que se puedan deducir los procesos variables de la superficie. Lo que hay que estudiar no son la base y la superestructura, sino los procesos específicos dentro de los cuales la relación decisiva es la expresada en la idea de determinación.

Williams destaca que les detractores del Marx lo señalan reduccionista y determinista, pero hay que distinguir las distintas ideas sobre la determinación y pensar qué significa el concepto. Lo primordial que expresa la idea de determinación es que hay algo exterior a la acción que limita o fija, es decir, que hay un sentido de exterioridad. Es decir, que en esta idea "algún poder (Dios, Naturaleza o la Historia) controla o decide el resultado de una acción o de un proceso más allá prescindente de la voluntad o el deseo de sus agentes" (Williams, 2009, p. 116-117).

La clave en este planteo es el grado en el cual las condiciones objetivas son comprendidas como externas. El autor afirma que generalizar a la sociedad como "sociedad capitalista" abona la comprensión de la determinación considerada solo como fijación de límites. En ese sentido

> "la sociedad" o el "acontecer histórico" no pueden ser abstraídos jamás de ese modo de los "individuos" o las "voluntades individuales". Una separación de esta índole conduce directamente a una "sociedad" objetivista, alienada, de funcionamiento "inconsciente", y a una comprensión de los individuos como "presociales" o incluso antisociales. (Williams, 2009, p. 121)

Williams propone pensar que la determinación nunca es solo fijación de límites, sino que también existe un ejercicio de presiones: la sociedad es un proceso constitutivo con presiones que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas, y que son internalizadas y convertidas en "voluntades individuales". Así, en el proceso social total hay tanto "determinaciones negativas" (los límites), como "determinaciones positivas" (las presiones, como actos de voluntad). Estas presiones pueden ser ejercidas por las formaciones culturales, económicas y políticas.

Al darle un papel a las presiones como acciones individuales que se ejercen sobre el proceso social, a través de esta propuesta para pensar la determinación, el autor resuelve el problema de la pura exterioridad al arte, considerado por el marxismo ortodoxo como parte de la superestructura junto con las demás actividades culturales. Williams evita así tanto el sociologismo como el economicismo.

El autor recurre, entonces, al análisis de la idea de sobredeterminación, la cual busca evitar el aislamiento de las categorías autónomas y destaca las contradicciones. Sin embargo, concluye en que tanto el concepto de determinación como el de sobredeterminación deben ser pensados desde la experiencia vivida, la práctica formativa y desigualmente formada.

Por otro lado, una consecuencia de la lectura errada de la idea de base y superestructura es la teoría del arte y pensamiento como reflejo, es decir, como mencionamos en el Capítulo 1,

que el arte refleja el mundo verdadero, su naturaleza interior. El materialismo de Williams se opone a esta idea, puesto que para la teoría del reflejo, este no es material, sino que es metafísico, y porque, además, se considera que puede ser "falso", ya que forma parte de la ideología, la cual evitaría el "verdadero" reflejo. Para el primer marxismo, entonces, la verdadera función del arte fue definida en términos de realismo, como reflejo de la realidad, sino era considerado falso. Esto produjo una especie de materialismo mecánico, cuya consecuencia más perjudicial fue suprimir el verdadero trabajo sobre lo material, que elimina el carácter social de la actividad artística. El trabajo artístico es a la vez material e imaginativo.

Williams sostiene que la idea de reflejo fue luego impugnada por la idea de mediación**.** La mediación sería el proceso a través del cual se interrelacionan la sociedad y el arte. De esta manera, no se pueden encontrar realidades "reflejadas" en el arte, porque siempre hay mediaciones. La idea de mediación, a su vez, buscaba definir un proceso activo. En un sentido negativo, como disfraz, y en sentido positivo, desde la Escuela de Frankfurt[30], se sostenía que todas las relaciones entre distintos tipos de existencia y conciencia están mediatizadas. Williams, si bien reconoce el esfuerzo realizado por la Escuela de Frankfurt, afirma que "la mediación parecer ser poco más que una sofisticación del reflejo" (2009, p.137). Una posible salida sería, entonces, comprender que el lenguaje y la significación son elementos indisolubles del proceso social material. Cuando el proceso de mediación es considerado como proceso de producción de significados y valores, es un obstáculo describirlo como mediación, porque aparecería con la idea de "intermediario", que es la contraria a la que postula el autor. Por ello, Williams finalmente sostiene que la idea de mediación no resuelve el problema del reflejo, ya que si bien indica la existencia de un proceso activo (a diferencia del reflejo, que sería pasivo), mantiene el dualismo –la relación entre dos partes separadas– que se quiere suprimir.

El análisis cultural

Estas críticas al marxismo determinista pueden verse en el modo de abordaje del análisis cultural que Williams propone en *La larga revolución*, escrito en 1961, específicamente en el Capítulo II: "El análisis de la cultura". Allí, parte del reconocimiento de un estado de cosas (situación contextual de ese momento), donde identifica tres procesos de los cuales le interesa dar cuenta: en primer lugar, la existencia de una revolución democrática –la idea de que la gente debe gobernarse por sí misma–. Este proceso aún estaría en su fase inicial, teniendo en cuenta que el libro data de principios de la década de los sesenta. En segundo lugar, la presencia de una revolución industrial –que incluye el desarrollo científico–. Como hay desigualdad en el desarrollo entre los diferentes países del mundo, también puede decirse que está en una fase inicial. Y por último, una revolución cultural –que incluye cambios en la educación y la

[30] Se denomina usualmente como la "Escuela de Frankfurt" a un grupo de investigadores de la década del treinta que se reunían en el Instituto de Investigación Social en la ciudad de Frankfurt am Main. Estos intelectuales adherían a las teorías marxistas, freudianas y hegelianas, y desarrollaron lo que se conoce como Teoría Crítica. Entre sus intelectuales más destacados se encuentran: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, entre otros.

alfabetización–, que también está en la fase inicial ya que todavía hay grandes contingentes de personas analfabetas. Si bien estas transformaciones hacen referencia a una larga revolución, es necesario ver estos procesos de forma conjunta.

Williams retoma, entonces, tres categorías que forman parte de cultura: lo ideal (que hace referencia a los valores, lo espiritual), lo documental (que refiere a las obras) y lo social (entendido desde una mirada antropológica como un modo de vida).

En ese sentido Williams afirma que:

> en cada uno de los tres tipos principales de definición hay una referencia significativa y, si es así, deben ser las relaciones entre ellas las que reclamen nuestra atención. Creo que cualquier teoría apropiada de la cultura debe incluir las tres esferas de hechos a las cuales apuntan las definiciones y, a la inversa, supongo inadecuada toda definición, dentro de cualquiera de las categorías, que excluya la referencia a las otras (2003, p. 53).

A partir de lo anterior, el autor afirma que para el análisis cultural es necesario ver el proceso social como un todo y relacionar nuestros estudios con una referencia a la organización real y compleja. En este sentido, para Williams, en esa totalidad, es un error pensar que se puede estudiar la obra artística sin hacer referencia a la sociedad específica dentro de la cual se expresa, pero también "es erróneo suponer que la explicación social es determinante o que los valores y las obras son meros subproductos" (Williams, 2003, p. 54). En esa línea, se debe estudiar el arte como una producción más de la organización social, tanto como la producción, el comercio o la política, a partir de una metodología que pueda captar el dinamismo de las actividades humanas, ya que las mismas están en estrecha relación unas con otras, más allá de las esferas organizativas en las que estén insertas. Sin embargo, para el autor, el arte, además de estar relacionado con las otras actividades sociales, "expresa ciertos elementos de organización que, de acuerdo con los términos de esta, solo podrían haberse expresado de ese modo" (Williams, 2003, p. 55). En esa línea afirma que:

> No se trata de relacionarlo [el arte] con la sociedad, sino de estudiar todas las actividades y sus interrelaciones sin otorgar prioridad a ninguna que decidamos abstraer. Si comprobamos, como sucede a menudo, que determinada actividad ha modificado de manera radical toda la organización, no podemos decir, empero, que todas las demás deben relacionarse con ella; solo podemos estudiar, dentro de la organización cambiante, los diversos efectos producidos en las distintas actividades y sus interrelaciones (Williams, 2003, p. 55).

El autor registra allí algunos problemas de método en el análisis cultural que tendrían su origen en el supuesto de que "los cimientos" de la sociedad constituirían el núcleo central de los hechos, a partir del cual se podrían dilucidar el arte y la teoría, es decir el mecanismo de la

determinación de la superestructura por la base. El autor registra un procedimiento inverso a este en las historias de la literatura, el arte, la ciencia y la filosofía, en tanto las mismas –se dice– desarrollan sus propias leyes y luego se esboza "el fondo". Frente a esto, Williams afirma que la historia cultural debe ser más que la suma de las historias particulares, porque se ocupa de las relaciones entre ellas, las formas específicas de la organización total. El autor define la teoría de la cultura como el estudio de las relaciones entre los elementos de todo un modo de vida, es decir, donde las actividades se relacionan y se ven en un pie de igualdad. "En consecuencia –dice el autor– yo definiría la teoría de la cultura como el estudio de las relaciones entre los elementos de todo un modo de vida" (Williams, 2003, p. 56).

La palabra clave de ese análisis es "patrón", en tanto se busca establecer tipos característicos de patrones, ocupándose el análisis cultural de la relaciones entre ellos. Los elementos que resultan "irrecuperables" se rescatan con abstracciones. Por otro lado, hay otra idea central en la teoría cultural de Williams: la experiencia concreta a través de la cual viven los sujetos. En esa línea, al estudiar cualquier periodo pasado lo más difícil de aprehender es esa sensación vivida en un lugar y momento determinados. Para dar cuenta de esto, Williams elabora el concepto de estructura de sentimiento que define del siguiente modo:

> es tan sólida y definida como lo sugiere el término "estructura", pero [que] actúa en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad. En cierto sentido, esa estructura de sentimiento es la cultura de un periodo: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general. Y en este aspecto, las artes de un periodo, si consideramos que incluyen enfoques y tonos característicos de la argumentación, son de la mayor importancia (Williams, 2003, p. 57).

Para este autor, la estructura de sentimiento implica, de alguna manera, la cultura vivida de un período. Esta estructura se caracteriza porque no se aprende formalmente, permite la comunicación y no es uniforme en toda la sociedad (por eso, puede haber más de una estructura de sentimiento en un momento determinado). Para Williams, el arte puede expresar la estructura de sentimiento pero no de manera consciente, y a través de sus manifestaciones se pueden ver los ejemplos de la cultura documentada, en tanto allí es observable "el sentido vital real, la profunda comunidad que hace posible la comunicación" (2003, p. 57).

El autor sostiene que hay tres niveles de cultura: la cultura vivida de un momento y un lugar determinados (solo accesible para lo que la viven); la cultura registrada (que va desde el arte hasta los hechos cotidianos) y la cultura de la tradición selectiva, es decir, los documentos que pasan por un proceso selectivo. A partir de este último nivel de la cultura, Williams dice que la tradición ha sido rechazada dentro del marxismo como algo inerte o que pertenece al pasado, pero en realidad se trata de un proceso activo. Del total de documentos que se producen en un período, no todos se conservan, sino que se realiza una selección (que es la que trascenderá en el tiempo), que los valora. En ese sentido, para Williams, la tradición selectiva es un proceso que atraviesan los documentos: desde el pasado hacia el presente, surcados por intereses.

Según el autor, habría que tomar como objeto de investigación el proceso de selección, porque los cambios que allí se producen dan cuenta del presente, no solo del pasado. Esta selección es también una interpretación. Para comprender esto a través de un ejemplo, Williams analiza la situación de Inglaterra en la década de 1840 y la tradición selectiva que operó en diversos ámbitos de la cultura. El autor llega a la conclusión de que hay diversos factores, como el periodismo, la literatura, las transformaciones institucionales, entre otros, que están relacionados y forman una única historia, la cual es compleja y conflictiva. Además, Williams da cuenta de que cada uno de esos factores está atravesado por una interpretación selectiva, según diversas orientaciones, valoraciones y compromisos.

Otro concepto central de la teoría williamsiana, es el carácter social dominante de una época, es decir la creencia de un grupo social dominante, sus valores, a los cuales se le oponen los alternativos. El teórico, a partir del análisis de la cultura de Inglaterra de la década de 1840, da como ejemplo una serie de características que formaban parte del carácter social dominante tales como: la valoración del esfuerzo individual, la idea de que la sociedad de clases se basa en posiciones sociales que dependen del estatus real y no del nacimiento, la concepción de que los pobres son víctimas de sus propias flaquezas, la idea de que el sufrimiento es ennoblecedor, etc. Al mismo tiempo, los caracteres sociales alternativos –que conviven con el dominante– generan conflictos. Por ejemplo, el carácter social de la clase obrera, cuyos principios eran diferentes a los expresados antes, entre ellos, la crítica a la sociedad basada en el éxito individual, el sostenimiento del ideal de la ayuda mutua, etc. También existía, en el mismo momento, un resabio del carácter social anterior, como era el aristocrático. Así, en el ejemplo, los tres caracteres sociales del período –el dominante, el de la clase obrera y el aristocrático–, nos dan una idea global de la vida del período y de las diferentes estructuras de sentimiento que convivían, aunque la que tiene mayor peso es la de los grupos dominantes.

Williams ve una conexión entre la estructura de sentimiento de la Inglaterra de aquella época y la usada en la literatura en ese momento, lo cual, sostiene el autor, es muy importante en el análisis de la cultura, ya que en algunos casos “un elemento de la experiencia colma el texto de tal manera que cobra relevancia por propio derecho, al margen de los puntos de vistas convencionales (2003, p. 74). Así, hay novelas que rechazan la estructura de sentimiento convencional y muestran “un nuevo sentir”. De este modo, a partir del estudio empírico, Williams, llega a la conclusión de que el arte a la vez refleja y crea “mediante nuevas percepciones y respuestas, elementos que la sociedad, como tal, no es capaz de realizar (2003, p.75). El arte se expresa de un modo específico y es capaz de crear nuevas estructuras**.** Esto se debe a que si se compara el arte con la sociedad, no hay una correspondencia total, sino que por un lado, el arte forma parte del carácter social, al mismo tiempo que entre ambos hay “atascos” y “problemas no resueltos” por parte de la sociedad. Entonces, Williams propone, más que comparar arte y sociedad, comparar ambos con todo el complejo de acciones y sentimientos humanos de una época. Por ello, el estudio del arte y de otras actividades creativas, como la industria y la ingeniería, pueden dar cuenta de un modo específico de aspectos de la organización general.

Seguidamente, veremos los aportes de otro teórico que trabaja sobre la relación entre el arte y la sociedad, y cuya formación también es marxista, pero desde el punto de vista de la Filosofía.

La propuesta de Jacques Rancière

Uno de los exponentes de las discusiones recientes en torno a la relación entre arte, sociedad y política es Jacques Rancière[31]. Hemos visto en el Capítulo 3 la teoría de este filósofo sobre le espectador. En este capítulo haremos una breve referencia a su filosofía política y luego nos centraremos en uno de sus textos principales para comprender la concepción que tiene del arte y la relación con la política, "Las paradojas del arte político" (2010).

Rancière es un filósofo francés, nacido en Argelia en 1940. Su origen es marxista, sin embargo, con el tiempo se ha ido alejando de la perspectiva más ligada a Althusser, sin dejar de pensar críticamente el mundo y asumiendo posteriormente una mirada que –aun con algunos rasgos del marxismo– se ha asociado a los estudios postfundacionales. Una serie de transformaciones sociales y políticas surgidas entre fines de los setenta y los ochenta –como los procesos independentistas del "Tercer Mundo", la oposición juvenil a la guerra de Vietnam, el activismo feminista, entre otros–, dieron lugar a la emergencia de nuevas teorías que consideraban que la emancipación política tenía un lugar central y que los cambios políticos podían surgir en cualquier lugar del orden social, incluso fuera de las instituciones tradicionales de la política (Muñoz, 2006). Es aquí que se insertan los escritos de Rancière. Podemos señalar tres grandes áreas de interés de este autor: ha generado una teoría de Filosofía política, cuyos temas principales son la política, la democracia, la comunidad, la igualdad, entre otros. También ha escrito una teoría sobre la educación, proponiendo –contra la perspectiva bourdeana respecto de la escuela– la idea de enseñar sin explicar. Finalmente, formuló una teoría estética, centrada en el orden de lo sensible.

Política y policía

Para comprender la teoría estética de Rancière es preciso pasar antes por su Filosofía política. Este autor define dos conceptos fundamentales y contrapuestos: la policía y la política. La policía –lejos de referirse a la fuerza de seguridad– es el orden social naturalizado, un ordenamiento de sujetos, objetos, lugares, disposiciones y jerarquías. La policía reparte lo común y permite que unos sean visibles y otro no, unos tengan voz (*logos*) y otros, solo ruido (Rancière, 2007a). Es decir que la policía organiza un determinado régimen de sensibilidad, posiciona ciertos modos de ser, de hacer y de decir, al mismo tiempo que localiza los cuerpos, las capacidades y las ocupaciones. Este orden implica un con-

[31] Puede profundizarse sobre la teoría de J. Rancière en Capasso y Bugnone (2016).

senso –que el autor opone a democracia–, es decir, un acuerdo sobre las formas y reglas que ordenan sujetos, disponen lugares y funciones.

Frente a la policía, Rancière opone la política. Esta es la actividad que tiene por principio la igualdad e implica una interrupción del orden de la dominación (policial), y que ocurre justamente a partir de la verificación de la igualdad. Esto significa que la política produce un reacomodamiento de los lugares que ocupa cada une, de lo que está permitido (goce, habla, visibilidad pública, disposición) y de la forma en que se reparte lo común. Se basa en el disenso o la distorsión, es decir, la separación respecto del orden sensible, la policía. La política da cuenta de la contingencia de todo orden, en tanto el orden aparece como una ficción. "La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder" (2011, p. 33), dice Rancière para especificar su definición conceptual y distanciarse de otras teorías.

La política, según el autor, tampoco existe por sí misma ni en abstracto, sino en relación con un orden policial y a través de la práctica. Esto explica que el principio de la igualdad tiene que verificarse más que darse por sentado o por supuesto (Rancière, 2007a). El filósofo resume su concepción de la política de este modo:

> La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (Rancière, 2007a, p. 45).

El supuesto de la igualdad es la base de la filosofía de Rancière. Esto significa que existe en todo orden un supuesto que implica la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante (Rancière 2007a). La verificación de la igualdad produce un conflicto entre los dos procesos heterogéneos mencionados antes: la policía y la política. El autor sostiene que la emancipación es el nombre moderno del efecto de igualdad. Asimismo, desarrolló este concepto en relación con la emancipación intelectual, en el caso de la educación (Rancière, 2007b) y en el del espectador (2010).

Lo político se define por el choque que se produce entre política y policía, esto es, entre dos lógicas opuestas. Ese encuentro pone en evidencia que todo orden es contingente, en otras palabras, que no es natural ni divino, sino que es construido histórica y socialmente, es una ficción. De esta manera, no hay un único orden posible, por lo que cada orden es una ficción contingente, es decir, una forma de ordenamiento del mundo entre otras.

Un ejemplo del cruce entre la lógica policial y la lógica política puede verse en el momento en que las mujeres aparecen en la escena electoral, creando un litigio al interrumpir la distribución de lo sensible:

> La aparición indebida de una mujer en el escenario electoral transforma en modo de exposición de una distorsión, en el sentido lógico, ese topos republicano de las leyes y las costumbres que envuelve a la lógica policial en la

> definición de lo político. (...) Ella hace aparecer lo universal de la república como universal particularizado, torcido en su definición misma por la lógica policial de las funciones y las partes (...). Es así como la puesta en relación de dos cosas sin relación se convierte en la medida de lo inconmensurable entre dos órdenes: el de la distribución desigualitaria de los cuerpos sociales en una partición de lo sensible y el de la capacidad igual de los seres parlantes en general. (...) Produce a la vez nuevas inscripciones de la igualdad como libertad y una esfera de nueva visibilidad para otras demostraciones (Rancière, 2007a).

Como se ve en el ejemplo, la repartición de lo común que se produce en el orden de la policía, es decir, en la organización social, no es igual para todes. Hay algunes que no reciben nada de lo común. Sin embargo, cuando hay una "parte de los que no tienen parte" (Rancière, 2007a, p. 25), esta interrumpe el orden de la dominación y aparece la política.

Hay que señalar algo fundamental para no caer en errores frecuentes al citar esta teoría: para Rancière no siempre hay política, es decir, no todo es político –y, como veremos más adelante, tampoco todo arte es político– sino que la política aparece cuando surge esta "parte" de aquellos invisibilizados, desplazados, callados, en oposición –esto es, el disenso, el desacuerdo– con el orden policial que establece ciertos lugares y funciones de los cuerpos. De esta manera, el autor afirma que

> nada es en sí mismo político, por el solo hecho de que en él se ejerzan relaciones de poder. Para que una cosa sea política, es preciso que dé lugar al encuentro de la lógica policial y la lógica igualitaria, el cual nunca está preconstituido (Rancière, 2007a, p. 60).

Así, por ejemplo,

> la familia pudo convertir-se en un lugar político, no por el mero hecho de que en ella se ejerzan relaciones de poder, sino porque resultó puesta en discusión en un litigio sobre la capacidad de las mujeres a la comunidad (p. 48).

En resumen, la política aparece cuando se verifica el principio de la igualdad y se muestra la existencia de las partes de la comunidad que no tenían parte, que no eran vistas u oídas como tales.

Estética y política

Pasemos ahora al problema de la relación entre estética y política. Para Rancière (2005) hay, a lo largo de la historia, diferentes regímenes de identificación, es decir, "un régimen de percepción y de pensamiento" (p. 18) que permite distinguir las formas del arte. Hay tres regí-

menes que veremos a continuación: el representativo de las artes, el ético y el estético. Si bien cada uno de ellos surgió en un momento histórico, Rancière no enfatiza en una cronología lineal, sino que es posible, por ejemplo, volver al régimen mimético en diferentes momentos de la historia. Es importante destacar que si bien el autor presenta estos tres modelos separadamente, entiende que pueden funcionar de forma entrelazada.

Al régimen representativo de las artes Rancière también lo llama modelo mimético o modelo pedagógico de la eficacia del arte. Este modelo, según el autor, se basa en una imitación, una representación, y en un *continuum* entre lo que le artista transmite, la obra, el público y la comunidad. En este modelo, cuando el público recibe la obra que representa la realidad, experimenta un sentimiento de proximidad o de distancia respecto de lo que la obra transmite, lo cual lo impulsa a intervenir en la situación del mundo, de acuerdo con la manera deseada por le autore . Es por ello que se trata de una propuesta pedagógica. Por lo tanto, hay un *continuum* sensible entre la producción, la percepción, los pensamientos, los sentimientos y las acciones de la comunidad. Este es el caso, según el autor, del teatro clásico, en que se mostraban escenas que debían orientar a les espectadores, como un espejo, cuyos modelos de pensamiento y de acción debían imitar o evitar. Así, "el *Tartufo* de Molière enseñaba a reconocer y a odiar a los hipócritas, el *Mahoma* de Voltaire o el *Nathan el sabio* de Gotthold, a evitar el fanatismo y amar la tolerancia" (Rancière, 2010, p. 55).

Rancière sostiene que frente al modelo mimético surgieron críticas, dado que se basaba en una serie de supuestos que luego no se daban tal cual en la realidad. De allí que reconoce la existencia de otro, llamado régimen o modelo ético o modelo pedagógico de la inmediatez ética. En este caso, no hay representación, sino que hay imágenes directamente encarnadas en modos de ser de la comunidad. Esto significa que el arte es convertido en forma de vida. En lugar de representar la realidad a través de un cuadro, una obra de teatro, etc., este régimen intenta que el arte pase a formar parte de la vida de la comunidad. Así, no hay diferenciación entre el arte y la vida, es decir, el arte se disuelve en la comunidad en acto, dejando de lado su singularidad. Lo que predomina, entonces, no es el arte en sí mismo, sino las imágenes que producen ciertos significados. Puede verse este modelo en

> la obra de arte total, el coro del pueblo en acto, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico (...). Es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando al espectador en actor, de la performance artística que saca el arte del museo para hacer en él un gesto en la calle, o anula, en el interior mismo del museo, la separación entre el arte y la vida. (Rancière, 2010, p. 58)

El tercer modelo o régimen estético se diferencia de los dos anteriores en tanto no pretende representar la realidad, copiándola, ni formar parte de la vida de la comunidad. Pero antes de avanzar, debemos definir lo que para Rancière es la estética: se trata de un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes donde las obras se identifican por su pertenencia a un espacio común, no por el uso de técnicas específicas. En el régimen estético hay una oposi-

ción al orden de la policía, a la separación y organización de cuerpos y voces que determina ese orden. Pero este desacuerdo no se basa en la transmisión de un mensaje –revolucionario, opositor, etc.– sino en lo contrario: el arte se libera de tener una función social determinada y se caracteriza por proponer un *sensorium* diferente al dominante. Así, este régimen puede generar un tejido sensible nuevo, una nueva sensorialidad que no responda a la organización policial. Por ejemplo, Rancière menciona una intervención de Alfredo Jaar, artista chileno nacido en 1953, sobre la masacre de Ruanda. Esta masacre tuvo lugar en 1994, en la que miembros de la etnia hutu, con el apoyo del gobierno, asesinaron cerca de ochocientos mil personas tutsis. La falta de información en el resto del mundo sobre estos hechos y la escasez de imágenes, llevaron a Jaar a realizar *Signs of Life* en ese mismo año. El artista tomó varias tarjetas postales con imágenes de la naturaleza, las escribió con frases que decían que determinadas personas estaban vivas, por ejemplo, "*Jyamiha Muhewanimana is still alive*", y las envió a sus amigos. Los destinatarios no conocían a ninguna de las personas nombradas.

> En eso consiste la complejidad de este gesto aparentemente mínimo: hablar de la muerte en masa, inadvertida, al hablar de algunos desconocidos que se encuentran vivos, hacer visibles algunos nombres para señalar la masacre que nadie quería ver. (...) Es (...) la litote que afirma que algunos están vivos para decir que hay un millón de muertos. (Rancière, 2008, p. 76)

Según el filósofo francés, Jaar juega, por un lado con la figura retórica de la litote, poniendo en primer plano la masividad de las muertes y, por otro lado, pone en cuestión las jerarquías en las que unas masacres parecen ser más importantes que otras, siendo el caso de Ruanda parte de aquellas cuyo nombre se desconoce.

En este régimen, según Rancière, el arte no busca fundirse en la comunidad, desaparecer en tanto arte propiamente dicho (como en el régimen ético), ni tampoco representarla a partir de lo expresado por le artista (como en el mimético), sino que se pone el énfasis en lo que el autor llama una separación. Esto significa que actúa a través de un distanciamiento de la sensibilidad dominante de una manera igualitaria –he aquí la relación con la política, tal como la definimos en el apartado anterior– en tanto se rehúsa a aceptar las jerarquías de la vida común. Por eso, Rancière dice que este régimen tiene una eficacia paradójica, porque actúa de un modo diferente de aquello que se espera que transmita. Esta disyunción es la separación entre la intención de le artista, la forma artística presentada, la mirada de le espectador y el estado de la comunidad. Rancière (2005) afirma que

> El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. (p. 72)

Vemos en esta afirmación que reaparece la idea de ficción, de otro orden posible, al cual el arte, desde el régimen estético, puede contribuir. Hacemos aquí otro señalamiento respecto de esta parte de la teoría, y es que esta potencialidad política del arte no significa que se convierta en un productor de movimientos políticos de ruptura, como tampoco es el arte en sí mismo un elemento siempre disruptivo, sino en cuanto rompa la distribución de lo sensible policial, la organización que niega a los que no tienen parte, que anula, invisibiliza o desoye los cuerpos parlantes.

Esto significa que, como decíamos antes, no todo arte es político para Rancière. El autor afirma que

> El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que él transmite sobre el orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que él toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (Rancière, 2011, p. 33)

A diferencia del *continuum* presentado en el primer caso y de la fusión del segundo, aquí la separación entre cada parte implica que hay una ruptura estética por la eficacia de un disenso, es decir, un conflicto entre diversos regímenes de sensibilidad. Es por ello que este disenso conecta el arte con la política.

Por otro lado, Rancière afirma que hay dos cuestiones relacionadas pero diferentes, en cuanto a la relación entre estética y política: por un lado, existe la estética de la política, es decir, la política que interrumpe el orden sensible, es decir, la lógica de los cuerpos en lo público y lo privado, lo visible y lo invisible, la palabra y el ruido que genera la política. Aquí podemos recuperar el ejemplo de la aparición de las mujeres en la escena electoral como una interrupción del orden policial por el cruce de la política, que tiene un aspecto estético en la medida que afecta el *sensorium* de ese orden. Por otro lado, hay una política de la estética, lo que significa la capacidad de disociar un cuerpo de la experiencia. Esto quiere decir que la política de la estética define la constitución de otro cuerpo que ya no se adapta a la división policial de los lugares, genera nuevas formas de miradas y reconfigura el tejido de la experiencia común. Por ejemplo, la producción de imágenes en torno a la desaparición de Santiago Maldonado[32], fue una forma de cuestionar un orden que ubica al militante como un cuerpo culpable de su propia muerte, es decir, que la estética produce una desorganización del orden sensible que invisibiliza ciertos cuerpos y ciertas voces (Capasso y Bugnone, 2019).

La estética de la política y la política de la estética tienen en común que el disenso está en el centro y que son operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

[32] Santiago Maldonado fue un joven que desapareció el 1 de agosto de 2017 en Cushamen, provincia de Chubut (Argentina) mientras protestaba junto con la comunidad mapuche por el derecho a las tierras. La Gendarmería Nacional reprimió y su cuerpo se encontró más de dos meses después, supuestamente ahogado. Su desaparición generó una amplia repercusión nacional e internacional, en las que los recursos visuales y artísticos fueron centrales para denunciar este hecho ocurrido en democracia.

Dicho con otras palabras, en ciertos casos, "lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política" (Rancière, 2011, p. 33), refiriéndose con "arte", en este caso, solo al que pertenece al régimen estético. Sin embargo, no hay una relación directa entre la producción artística y su efecto en la capacidad de subjetivación política (como puede esperarse en los otros modelos). Rancière sostiene que

> Arte y política no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza. (Rancière, 2005, pp. 15-16)

La idea de que arte y política son dos formas de repartición de lo sensible nos permite comprender que la relación entre ellas no es obvia, ni se da de forma unívoca ni permanente. Será un estudio concreto de cada caso el que permitirá dar cuenta de esta relación.

El problema hoy

A pesar de que Rancière parece bregar por el modelo estético, llega a la conclusión de que actualmente la situación es problemática a la hora de pensar la relación entre arte y política. Se vive –al menos en Europa– un clima de consenso, es decir de acuerdos entre sentidos que implicarían una renuncia a la visión crítica del mundo. El autor ve un desvanecimiento de la lucha contra la dominación capitalista.

Las respuestas del arte han sido alejarse de mostrar las contradicciones o bien intentar ocupar el vacío que han dejado los movimientos de emancipación. Estas dos posiciones no carecen de problemas para Rancière, tanto el abandono de las posiciones críticas desde el arte, como el intento de convertirse en movimientos de emancipación. Hay, sin embargo, un intento de superación del dispositivo crítico a través de la estética relacional y la estrategia de la infiltración artística. Ambas intentan anticipar su propio efecto (unir a la comunidad). Pero el inconveniente no es pensar cómo politizar el arte, sino el entrelazamiento entre la política de la estética y la estética de la política. Porque no hay un mundo "real" exterior al arte: hay ficciones, es decir, la ficción política –mencionada antes– y la ficción que produce el arte. Sin embargo, la ficción dominante niega su condición de ficción y lo hace pasar por real, generando consenso.

Finalmente, Rancière afirma que el problema no es la relación entre ficción y realidad –como ha sido visto durante años–, dado que la política y la estética trabajan sobre la ficción, en tanto modos de cambiar la representación y distribución sensible. En la medida en que lo real

está sujeto a lo visible, lo decible y lo factible, siempre es objeto de una ficción. La siguiente cita aclara esta idea:

> Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. El trabajo de la política que inventa sujetos nuevos e introduce objetos nuevos y otra percepción de los datos comunes es también un trabajo ficcional. Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte (...) contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de 'sentido común', formas de un sentido común polémico. (Rancière, 2010, p. 77)

Así, las prácticas artísticas disensuales, aquellas que rompen con la distribución policial de lo sensible, las que ponen en juego una ficción que hacer ver otros cuerpos, hace oír otras voces y mueve de lugar las jerarquías son, para este autor, formas de abrir nuevas posibilidades emancipatorias, de poner en acción la igualdad.

Desde otro punto de vista y desde una perspectiva latinoamericana, García Canclini se interesó por el arte, la cultura y la política. Su mirada ligada a la Sociología, la Antropología y los Estudios culturales ha sido novedosa, en tanto conjugó elementos de distintas disciplinas, abogando por una propuesta transdisciplinaria. Además, García Canclini elaboró sus aportes teóricos a partir de una perspectiva crítica sobre diversos autores –incluido Rancière–, y de la búsqueda por incorporar los procesos sociales vinculados a las nuevas tecnologías, que están transformando todos los ámbitos de la vida.

Aportes más recientes de Néstor García Canclini

Néstor García Canclini es considerado uno de los investigadores más prolíficos en el campo de los Estudios culturales latinoamericanos. Como vimos en el Capítulo 1 de este libro, las reflexiones de García Canclini fueron fundamentales para problematizar la Sociología del arte, su especificidad y características distintivas. Allí recuperamos estas preocupaciones que se vinculaban con la necesidad de que la esta disciplina pueda reflexionar sobre sus supuestos epistemológicos, el reconocimiento del contexto para el estudio de las prácticas artísticas y la posibilidad de distinguir la especificidad de los fenómenos artísticos en el análisis –en relación con otros fenómenos de la sociedad–. Sin embargo, luego de aquellos primeros interrogantes respecto del tipo de vínculo que se establecía entre la Sociología y el arte, García Canclini siguió produciendo y pensando cuestiones ligadas al consumo cultural y a las nuevas tecnologías. Si bien no reconstruiremos la totalidad de las obras publicadas por el autor, daremos cuenta de aquellas que, a nuestro entender, arrojan luz en torno a los debates que presentamos en este libro.

Repensar el arte en un mundo globalizado

En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* –cuya primera edición data de 1990– García Canclini analiza los procesos de hibridación cultural que comenzaron a impregnar las dinámicas sociales desde fines del siglo XX, y "modificaron notablemente los modos de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, desigualdad, multiculturalidad" (García Canclini, 2010a, p. 13). La preocupación del autor por las prácticas artísticas y la especificidad del arte dentro de la dinámica social es notable en todas sus producciones, y ese libro no es una excepción. Allí, García Canclini se pregunta por las vanguardias artísticas, las concepciones que construyen "lo culto" en relación con el arte, las prácticas de consumo en el mundo globalizado, el rol del público "moderno", la resignificación de los museos y la dimensión simbólica de la ritualidad.

A García Canclini le interesa dar cuenta de las principales argumentaciones teóricas que se ocupan de la autonomía cultural como componente definidor de la modernidad en sus sociedades: Jürgen Habermas en Alemania, Pierre Bourdieu en Francia y Howard Becker en Estados Unidos. Estos autores, dice García Canclini, analizan el sentido secularizador que tiene la formación de los campos o mundos del arte, y "encuentran en la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas el indicador distintivo de ese desenvolvimiento moderno" (2010a, p. 52). Desarrollaremos brevemente las consideraciones de García Canclini en torno a los postulados de Bourdieu y Becker, en tanto son autores que hemos desarrollado con exhaustividad en el Capítulo 2 de este libro. Además, consideramos que la mirada de García Canclini sobre los mismos puede arrojar luz respecto de las temáticas que desarrollamos hasta el momento.

En cuanto a Bourdieu, García Canclini retoma su teoría de los campos y repone sus argumentos principales, pero afirma que

> La obra de Bourdieu, poco atraída por las industrias culturales, no nos ayuda a entender qué pasa cuando hasta los signos y espacios de las elites se masifican y se mezclan con los populares. Tendremos que partir de Bourdieu pero ir más allá de él para explicar cómo se reorganiza la dialéctica entre divulgación y distinción cuando los museos reciben a millones de visitantes, y las obras literarias clásicas o de vanguardia se venden en supermercados, o se convierten en videos" (García Canclini, 2010a, p. 56).

En cuanto a Becker, García Canclini da cuenta de su teoría en *Los mundos del arte* y recuerda que al ser músico, además de científico social, Becker "es particularmente sensible al carácter colectivo y cooperativo de la producción artística" (2010a, p. 56). En ese sentido, el autor estadounidense combina en su teoría la afirmación de la autonomía creadora reconociendo que hay lazos sociales que la condicionan. Para García Canclini, el universo colaborativo descrito por Becker se complejiza aún más si tenemos en cuenta la intervención de las tecnologías más avanzadas, que intervienen creativamente en el registro y la reproducción del

arte. Así, se vuelve borrosa la frontera entre productores y colaboradores. Al momento de evaluar la pertinencia y alcances de la propuesta de Becker, García Canclini sostiene que

> La perspectiva antropológica y relativista de Becker, que define lo artístico no según valores estéticos a priori sino identificando grupos de personas que cooperan en la producción de bienes que al menos ellos llaman arte, abre camino para análisis no etnocéntricos ni sociocéntricos de los campos en que se practican esas actividades. Su dedicación, más que a las obras, a los procesos de trabajo y agrupamiento, desplaza la cuestión de las definiciones estéticas, que nunca se ponen de acuerdo sobre el repertorio de objetos que merecen el nombre de arte, a la caracterización social de los modos de producción e interacción de los grupos artísticos. También permite relacionarlos comparativamente entre sí y con otras clases de productores (García Canclini, 2010a, p. 58-59).

García Canclini afirma que Becker se ocupa de estructuras "internas" del mundo artístico que Bourdieu no analiza, pero a su vez, la obra de Becker es "menos sólida" a la hora de pensar en los conflictos entre integrantes del mundo del arte, los cuales ve como disputas que se resuelven fácilmente a través de la cooperación y el deseo de culminar la obra. En ese sentido, para Bourdieu los campos son concretamente espacios de disputa por la apropiación del capital simbólico. En esa comparación "el lugar que ocupan en Bourdieu el capital cultural y la competencia por su apropiación lo desempeñan en Becker las convenciones y los acuerdos que permiten que los contendientes sigan su trabajo" (García Canclini, 2010a, p. 59).

Otros aportes de *Culturas híbridas* (García Canclini, 2010a) reponen una serie de reflexiones vinculadas a estudios empíricos que piensan cómo son las intermediaciones entre artistas y clientes y de qué manera responden los públicos frente a los desafíos tecnológicos. Si bien no se trata de un estudio exhaustivo, resulta interesante el modo en que el autor recupera los discursos de intelectuales y artistas, en tanto muchas veces muestran allí distintos modos en que se desarrollan los cambios de discursos a partir de cambios sociales. De este modo la búsqueda de García Canclini apunta a comprender cómo se dieron procesos mediante los cuales, por ejemplo, intelectuales que afianzaron la autonomía del campo literario, como Jorge Luis Borges y Octavio Paz, se convirtieron en protagonistas de la comunicación masiva.

Por otro lado, García Canclini también le dedica algunas líneas al tema de la recepción y los públicos de arte. Si bien en el Capítulo 3 de este libro abordamos con mayor profundidad esta cuestión, restan señalar algunas consideraciones que el antropólogo realiza sobre este tema y resultan de relevancia. Al respecto, el autor apunta que existe un riesgo en tomar la noción de "público" como un conjunto homogéneo y de comportamientos constantes, ya que en realidad se trata de una suma de sectores (con pertenencia a distintos estratos económicos y educativos), diversos hábitos de consumo cultural y que establecen vínculos diversos con los bienes ofrecidos en el mercado (García Canclini, 2010a). Para el autor, esto se profundiza en las sociedades complejas, como las de América Latina, ya que allí conviven "temporalidades históricas distintas" (García Canclini, 2010a, p. 149). Aclara el hecho de que el reconocimiento del

papel independiente de les consumidores no implica asumir sus posiciones subordinadas. Es en esas "contradicciones irresueltas del consumo se manifiestan las ambigüedades de la modernización, la coexistencia de tradiciones culturales diversas y la desigual apropiación del patrimonio" (García Canclini, 2010a, p. 152).

En *Culturas Híbridas* es palpable la preocupación del autor por el modo en que se construyen las prácticas artísticas y las representaciones sobre el arte, los modos de consumir y el borramiento de ciertas fronteras que tradicionalmente separaban las cuestiones vinculadas con el arte y la sociedad. Pero esas problemáticas se enraízan, en esta obra, a partir de un interrogante central que tiene que ver con los procesos de la modernidad en las sociedades latinoamericanas y la creciente inclusión de transformaciones que tuvieron lugar a partir de la globalización. En suma, en este libro se van incorporando en la dimensión analítica de sus trabajos, las preguntas referidas a nuevos dispositivos de creación y consumo de arte.

En *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, libro de García Canclini publicado en el 2010, se retoman algunas de las líneas argumentativas de sus primeros escritos y se amplían a la luz de nuevas problemáticas y coyunturas. Al igual que en textos anteriores, García Canclini reconstruye distintas propuestas que buscaron dar respuesta al modo de estudiar el arte –Estética filosófica, teoría de los campos de Bourdieu, los mundos del arte de Becker–, haciendo hincapié en los modos en que dichas teorías se interrelacionaron, dialogaron y entraron en tensión. Luego de hacer ese recorrido, el autor afirma que aún prevalece la visión antropológica de la cultura, que elige observar qué hacen y dicen les artistas sobre su práctica.

Una de las preguntas que abre el texto es:

> ¿Qué está pasando con el arte, cuya muerte se anunció tantas veces, para que en pocas décadas se haya convertido en una alternativa para inversores decepcionados, laboratorio de experimentación intelectual de la sociología, la antropología, la filosofía y el psicoanálisis, surtidor de moda, del diseño y de otras tácticas de distinción? (García Canclini, 2010b, p.9)

El autor afirma que asistimos al fin de la visión de le artista como genio, y el fin de la independencia y autocontención de la práctica artística, en tanto que muchas prácticas de movimientos sociales no se pueden clasificar determinantemente dentro del campo de lo social, o político o artístico únicamente. En esa línea, a les artistas les cuesta demarcar también un terreno propio de acción, en tanto "la extensión de simulacros crea un paisaje en el que ciertas pretensiones de las artes –sorpresa, transgresión irónica del orden– van diluyéndose" (García Canclini, 2010b, p. 14).

En el apartado "Conversación entre Bourdieu y Haacke", García Canclini apunta que el arte moderno se encuentra en descomposición, ya que no podemos pensar su vigencia limitada a Occidente porque es insostenible en tiempos de interacciones globales. El antropólogo marca una decepción común entre artistas e intelectuales. Para Canclini, les intelecturales se pasan de la crítica a las gestiones, y los *sponsors* privados sostienen la vida de las galerías y de los

museos. En ese marco, el arte no puede ser ordenado bajo una normatividad o teoría específica, sino que se reconfigura en la interdependencia con otros procesos sociales, como parte de una geopolítica cultural globalizada**.** Esto demanda una necesidad de nuevas preguntas transdisciplinarias, donde el interrogante estético se vincula con las transformaciones de lo social.

En esa línea, el planteo del autor destaca que estamos en un "giro transdisciplinario, intermedial y globalizado" (2010b, p. 40). En ese marco de cambio, las Ciencias sociales y las artes son ambas partícipes de un proceso de autoreflexión, en donde unas ayudan a definir a las otras. Al respecto García Canclini afirma que:

> A los artistas y a los científicos sociales nos reúne la incertidumbre: así como el derrumbe de la metafísica y la crítica antropológica al eurocentrismo descalificaron la pregunta acerca de *qué es el arte* y propusieron sustituirla por el interrogante *cuándo hay arte,* la descomposición y las transiciones del capitalismo y la globalización dejaron bruscamente a la economía, la antropología y la sociología sin certezas para definir sus objetos de estudio, combinar las escalas del análisis y los criterios para investigar (2010b, p. 41).

Otro de los puntos fundamentales para el autor es el análisis del proceso de producción-circulación-consumo de las obras artísticas, y las convergencias no siempre amigables entre ciencia y arte. Así, aparece una preocupación sobre la vinculación entre arte y tecnología, la cual altera los vínculos entre creación, espectáculo, entretenimiento y participación, a la vez que permite la difuminación entre lo popular, lo masivo, lo local, lo transnacional y lo global. En los procesos de transformación social actuales "las murallas entre géneros, entre arte y publicidad, entre juego y reflexión, se desmoronan" (2010b, p. 33). Para el autor, cuando estudiamos la especificidad del arte lo que menos importa es el "contenido" de las formas, sino lo que insinúan sin llegar a nombrar, ese modo de decir que no alcanza a pronunciarse plenamente, la inminencia de una revelación. Al incorporar la idea de "inminencia" García Canclini no construye la imagen de le artista como genio, tampoco se trata de un "estado de contemplación de lo inefable, sino una disposición dinámica y crítica" (2010b, p. 231). En este punto, el autor retoma la idea de Rancière respecto de los regímenes de sensorialidad para explicar la "eficacia del arte", analizado en el apartado anterior, y realiza una crítica a su teoría resaltando que, desde la perspectiva del autor francés, queda pendiente

> cómo pensar las acciones "políticas, en el sentido que Rancière les da – actividades que reconfiguran los cuadros sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes– cuando quienes las llevan a cabo no son los reconocidos artistas sino los arquitectos que modernizan ciudades, los creativos publicitarios o de la moda, los diseñadores de propaganda política (García Canclini, 2010b, p. 237-238).

Por último, García Canclini afirma que los trabajos interdisciplinarios[33] e interculturales nos sitúan en una época más fecunda para reexaminar lo que entendemos por saber, donde se reúne el rigor de los conceptos con otros modos de explicación, comprensión y expresión, ya que es preciso salirse de las instituciones para explorar el diálogo y las tensiones entre diferentes espacios. Al respecto, uno de los campos en expansión que sitúa García Canclini dentro de los Estudios sociales del arte es el de los Estudios visuales**[34],** que para el autor, reformula el campo artístico.

Uno de los últimos trabajos en los cuales García Canclini participó fue *Hacia una antropología de los lectores* (2015). El objetivo de este libro es poner en cuestión el supuesto de que, según las encuestas, hay un descenso de la lectura. En su Introducción el libro hace referencia a la poca información que se produce sobre este tema y que se ha dejado de lado la perspectiva de les lectores, sus prácticas, imaginarios y experiencias concretas. En esa línea, el estudio plantea un paso de la pregunta "cuánto se lee a cuándo y cómo se lee"[35]. En ese libro, el autor realiza un análisis de los aportes de encuestas realizadas en México y las compara con los resultados de las hechas en Argentina, Brasil, España y Estados Unidos. Tal como señaló en trabajos anteriores que ya hemos reseñado, García Canclini resalta que las encuestas no son suficientes para "captar los nexos entre los modos clásicos de formar lectores, en publicaciones impresas, y los nuevos tipos de lectura y escritura propiciados por dispositivos digitales" (García Canclini, Nivón Bolán, Camacho y Winocur, 2015, p. XVII). En este marco, se incluyen en el análisis los factores vinculados al sistema escolar. La propuesta del autor es estudiar, a partir de herramientas transdisciplinarias, distintos modos de leer, comunicar y apropiarse de los textos. Así, les autores de este texto sostienen que "una antropología multidimensional de los lectores podría modificar las respuestas a la pregunta q*ué es leer*" (García Canclini *et al*., 2015, p. XIV).

En suma, vemos que los aportes más recientes de García Canclini son prolíficos, innovadores y críticos respecto de los procesos sociales que atraviesan las sociedades actuales y el modo en que el arte construye su especificidad. Por un lado, es un autor que analiza transformaciones complejas como son los procesos de hibridación cultural, particularmente en América Latina, resaltando los modos en que han mutado las identidades y destacando las desigualdades, pero sin perder de vista las prácticas histórica y geográficamente situadas. En ese sentido, García Canclini presenta estos nuevos escenarios y se pregunta por las singularidades del arte y sus mutaciones: el rol de le artista, las prácticas de consumo, las distintas modalidades de público y su rol activo en los procesos de resignificación y reapropiación de contenidos, la inclusión de las nuevas tecnologías, las ritualidades y los procesos de construcción simbólica. Estas preocupaciones del autor están acompañadas por una constante revisión de otros teóri-

[33] En el Capítulo 1 de este volumen hemos visto con mayor profundidad el concepto de "transdisciplinariedad" de Nelly Richard, con el que este autor dialoga.

[34] El campo de los Estudios Visuales se encuentra en expansión, y si bien no retomaremos sus aportes en este libro, consideramos importante remarcar que el mismo apunta a entender a la visualidad como eje articulador, tanto de las múltiples dimensiones de las imágenes como de los procesos sociales en los que ellas se emplazan. En este sentido, se propone pensar la "construcción social de lo visual", es decir, un ejercicio de pensar su lugar en diversos marcos contextuales (Mitchell, 2005).

[35] Puede verse en el Capítulo 6 de este volumen una reflexión en torno a la Sociología de la lectura.

cos que han trabajado las relaciones entre arte y sociedad, de quienes recupera aportes ineludibles y a la vez señala reduccionismos y limitaciones. Por último, una de las principales contribuciones de García Canclini es su búsqueda por poner en diálogo diversas disciplinas para estudiar los fenómenos artísticos, incorporando elementos como la publicidad y la moda en sus corpus de análisis y proponiendo potenciar el estudio de las mismas desde diversas perspectivas analíticas que revaloricen su potencial creativo.

Síntesis

En este capítulo hemos recorrido las teorías críticas de Williams, Rancière y García Canclini dentro de los Estudios sociales del arte. Consideramos que las teorías producidas por estos autores, provenientes de tradiciones conceptuales y disciplinarias diferentes, son aportes fundamentales para este campo de estudios. Se trata de teóricos que reconocen los condicionantes estructurales materiales que atraviesan a las sociedades y conciben la dinámica social desde el conflicto. Vemos que la puesta en diálogo de estos autores nos permite pensar de forma compleja la relación entre arte y sociedad, ya que se despegan de la tradición más economicista y sujeta a la teoría del reflejo. Consideramos que la perspectiva que ubicó al arte y la cultura como un simple reflejo de lo que ocurría en las relaciones sociales de producción, obturó la posibilidad de realizar estudios que vieran que allí donde ciertas prácticas artísticas tienen lugar, hay algo más que no es solo una reacción automática a otros procesos. Los tres autores con los que trabajamos en este capítulo, salen airosos en la reacción a esta perspectiva, resuelven, de diversos modos, la relación entre arte, cultura y sociedad, arte y política proponiendo miradas agudas y críticas.

Williams construye un andamiaje teórico y metodológico que, si bien tiene sus raíces en las propuestas de Karl Marx, es capaz de generar una re lectura del mismo que, por un lado, revaloriza las tesis marxistas originales y repone el sentido crítico que ciertos posmarxistas le sacaron, y por el otro, reactualiza esas discusiones desde una visión de la cultura que complejiza su especificidad y permite un acceso multidimensional a las prácticas culturales.

En el caso de Rancière, vimos que despliega una filosofía política y una teoría del arte basadas en el supuesto de la igualdad, lo que le permite pensar en un objetivo emancipatorio. Ya sea desde el concepto de desacuerdo con el orden que él llama policial, o desde el disenso del arte con respecto a la distribución de lo sensible, el autor se plantea modalidades teóricas, pero también históricas, de la política de la estética y la estética de la política. La ruptura que ambas presentan con respecto al *sensorium* del orden es lo que las coloca en la posibilidad de intervenir en lo decible y lo visible, es decir, como modalidades de la ficción.

García Canclini, quien revisa las propuestas de Bourdieu, Becker y Rancière de manera crítica, propone repensar, en sus trabajos más recientes, las transformaciones de las prácticas culturales a partir de la crisis de la modernidad. En una serie de trabajos va adentrándose en los modos en que los públicos y receptores modifican sus prácticas de consumo a partir de la

incorporación de nuevas tecnologías, que cambian las modalidades de apropiación de las obras artísticas, así como también los modos de hacer arte. Se desprenden de sus textos argumentos provocativos que ponen en jaque las concepciones tradicionales del arte, pero también las fronteras disciplinarias de las Ciencias sociales para estudiarlo.

Referencias

Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, *13*(26), 117-148.

Capasso, V., y Bugnone, A. (2019). Activismo artístico y memoria: el caso de la desaparición de Santiago Maldonado. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *14*(2), 23-41.

García Canclini, N. (2010a). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Paidós.

García Canclini, N. (2010b). *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz Editores.

García Canclini, N., Gerber Bicecci, V., López Ojeda, A., Nivón Bolán, E., Pérez Camacho, C., Pinochet Cobos, C. y Winocur Ipagarre, R. (2015). *Hacia una antropología de los lectores*. México: Ediciones Culturales Paidós, Editorial Ariel, Fundación Telefónica y Universidad Autónoma Metropolitana.

Heinich, N. (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want?*. Chicago: University of Chicago Press.

Muñoz, M. A. (2006). Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político, *Andamios, 2*(4), 119-144.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2007a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, J. (2007b) *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. En Adriana Valdés (Ed.). *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Williams, E. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CAPÍTULO 5
Antoine Hennion: música y gusto en una sociología de las mediaciones

Ornela Boix

> *Según donde la oigas -en una sala de conciertos o en la calle- o cuál sea la intención, la misma pieza musical puede resultar una intromisión molesta, desagradable y ultrajante, o puede hacerte bailar. Cómo -o cómo no- funciona la música depende no sólo de lo que es aisladamente (si se puede decir que tal condición existe), sino en gran parte de lo que la rodea, de dónde y cuándo la escuchas, de cómo es ejecutada o reproducida, de cómo se vende y se distribuye, de cómo está grabada, de quién la interpreta, de con quién la escuchas, y finalmente, de cómo suena: estas son las cosas que determinan si una pieza musical funciona -si logra lo que se propone conseguir- y qué es.*
>
> DAVID BYRNE, Cómo funciona la música

Introducción

En este capítulo presentaremos una aproximación sociológica y pragmatista al arte, siguiendo la propuesta del investigador francés contemporáneo Antoine Hennion. Su trabajo, elaborado desde fines de los años ochenta hasta la actualidad, conjuga una formación musicológica a la vez que sociológica y encuentra en la música su objeto privilegiado. Sobre esta reflexiona uno de sus primeros estudios, que se ocupa de la industria del disco, integrando las cuestiones de técnica, de mercado y de gusto a la fabricación misma de la música (Hennion, 1982); asimismo, su libro más citado, *La pasión musical* (Hennion, 2002), donde presenta, a partir de la constitución de la música barroca y clásica, su teoría de las mediaciones para abordar los objetos musicales y, finalmente, sus trabajos más recientes sobre las vinculaciones que unen a los amateurs o amantes, con la música de su afición (Hennion, 2010, 2012).

Ocupándose de la música, todos estos trabajos introducen reflexiones más generales para los estudios sociales del arte: ¿de qué manera combinamos las preocupaciones estéticas con las sociológicas en nuestros estudios?, ¿qué lugar reservamos a las cosas -los materiales con los que se produce arte, las tecnologías necesarias, los dispositivos físicos, etc.- en nuestras

indagaciones?, ¿cómo pensamos la relación entre el sujeto y el objeto del gusto? A lo largo de este capítulo, nos guiarán estas preguntas. Nuestro objetivo será, por lo tanto, exponer los puntos principales y específicos del abordaje del autor para la música, a la vez que trascender este objeto. Como plantea el propio Hennion (2002, p. 15), sus esfuerzos, formulados según la lección que proporciona la música, apuntan hacia una teoría de la mediación más abarcadora que piense la misma organización social y sirva de modelo para "la construcción colectiva de un objeto" (Hennion, 2002, p. 16).

Antes de avanzar con el capítulo, es necesario ubicar los aportes de Hennion en las corrientes actuales de las Ciencias sociales. Puede decirse que su obra forma parte de una constelación intelectual posbourdieana: si en este marco, se vislumbran generalmente dos alternativas, bien continuar los caminos trazados por Pierre Bourdieu, bien establecer un paradigma alternativo (Kessler, 2013, p. 14), Hennion se ubica decididamente en este último intento. En efecto, aun considerando que sus investigaciones son de las más singulares en la Sociología cultural contemporánea, es posible clasificarlas dentro del movimiento pragmático-pragmatista de las Ciencias sociales, que comienza a desarrollarse principalmente en Francia y Estados Unidos luego de los años ochenta -sobre el cual también se avanza en el Capítulo 7 de este libro, aunque desde una perspectiva más filosófica-. Si bien no es posible encontrar una sistematicidad en este movimiento, encontrándose enfoques diversos (Nardacchione y Acevedo, 2013), puede decirse que la mayoría realiza una crítica a los abordajes sociológicos estructuralistas y constructivistas, considerando que no han sido superados en la propuesta de Bourdieu y su "estructuralismo constructivista". A su manera, los distintos trabajos inscriptos en esta corriente ponen en cuestión numerosas antinomias clásicas de la tradición sociológica: público y privado, individuo y sociedad, moral y político, creación y reproducción, situación y disposición, entre otras (Corcuff, 2013).

En un segundo nivel, hay que decir que pragmático y pragmatista no son lo mismo en este contexto de discusión, asociándose al primer término las intervenciones de Luc Boltanski y Laurent Thévenot, y el segundo a las de Bruno Latour, Michel Callon y el propio Hennion (aunque las distancias intelectuales se han vuelto reveladoras con los años: sin ir más lejos, a principios de la década del noventa la tesis doctoral de Hennion fue dirigida por Boltanski). Todos estos investigadores comparten cierta noción de la indeterminación de la acción, la reflexividad del actor y sus posibilidades críticas (Barthe *et al.*, 2013). Para ellos, no se trata de develar lo que se haya "oculto" detrás de las estructuras sociales mediante la operación crítica del investigador, sino de "poner en valor" los aspectos críticos que los propios agentes sociales producen. Como expresa Hennion, hay que lograr que la sociología abandone "la denuncia explícita que le sirve de método" (Hennion, 2002, p. 125). A la vez, hay en ambas corrientes un interés en la simetría o incorporación de otras agencias, no necesariamente humanas, al análisis sociológico. La diferencia, de acuerdo con la historización que realiza el propio Hennion (2017) está en que los pragmáticos permanecen en el marco de las teorías de la acción, sin cuestionar el umbral que separa la acción humana y la agencia de los objetos, distinción que es desbaratada por el concepto de traducción, en el caso de Latour y Callon, y por el de mediación, en el caso

de Hennion. Profundizaremos sobre este tema más adelante, por ahora basta decir que para estos autores las personas humanas actúan, pero no son necesariamente el centro de la acción, sino que forman parte de redes en las que constituyen y son constituidos por otras personas y objetos.

Cabe consignar, por último, que la obra de Hennion no es la única que se propone renovar la sociología del arte y de la música desde una posición pragmática. Las contribuciones de la académica Tia DeNora (2000), así como las relecturas en clave latouriana que ha hecho últimamente Howard Becker (2016) de sus estudios sobre los mundos del arte también son centrales en el debate contemporáneo. No obstante, Hennion está más claramente interesado que sus colegas en referir los problemas actuales a algunas discusiones sociológicas clásicas y coloca en interlocución privilegiada a obras clásicas del campo de estudios, por lo que reviste especial interés para un libro de cátedra orientado a estudiantes universitarios.

Situado el trabajo del autor, a continuación, dividiremos este capítulo en tres apartados. En un primer momento (“Contra el esteticismo y el sociologismo”), presentaremos el punto de partida de la discusión de Hennion: su rechazo de dos modos de abordaje a su juicio reduccionistas de la relación entre música y sociedad, a los que llama respectivamente esteticismo y sociologismo. Con respecto a este punto, retomaremos las críticas que realiza tanto a Theodor Adorno como a Pierre Bourdieu, incluyendo las nociones que recupera y radicaliza de Howard Becker. En un segundo momento (“La música como mediación”) presentaremos la propuesta de Hennion frente a este panorama: la reformulación de la noción de música y la propuesta para abordarla, a partir del concepto de mediación musical. En un tercer momento (“El gusto como performance”), trabajaremos sobre la reelaboración de la noción de gusto que es afín con una perspectiva pragmatista. Como base para ambos desarrollos, elaboraremos el particular enfoque sobre los objetos y la relación sujeto-objeto. Señalaremos que la propuesta de Hennion constituye una respuesta tanto a los abordajes filosóficos y musicológicos fascinados por la obra, como a las impugnaciones sociológicas del poder del arte basadas en las ideas de clase, distinción y dominación cultural. Para concluir (“Palabras finales”), reflexionaremos sobre las implicancias de los aportes de Hennion para los estudios del arte y sugeriremos también el grado en que estos conducen más allá de la sociología de la música y del arte, para colocarse en el corazón mismo de una teoría sociológica contemporánea.

Contra el sociologismo y el esteticismo

Hennion (2002) revisa la literatura que se ha encargado de la música en distintas disciplinas: por un lado, las asociadas a la Estética, en particular la Musicología; por otro lado, las inscriptas en las Ciencias sociales, especialmente la Sociología y la Antropología (ya veremos cómo desmarca y halaga a la Historia). Identifica ampliamente dos modos de abordaje reduccionistas de la relación entre música y sociedad: el esteticismo y el sociologismo. Realiza así un diagnóstico del estado de la cuestión en este tema, dando cuenta que el primer enfoque

encuentra su representación por excelencia y punto más sofisticado de desarrollo en la Teoría estética de Theodor Adorno, mientras el segundo lo hace en la Teoría del gusto como efecto del campo/habitus de Pierre Bourdieu. Esto quiere decir que podemos encontrar argumentos más o menos sociologistas y esteticistas en una variedad de trabajos, incluso podemos hallar combinados ambos tipos de argumentos en un mismo estudio (como puede verse, por ejemplo, para el tratamiento bibliográfico de rap en Boix, 2015). Está hablando de dos maneras contrapuestas, dos "puntos límite de toda tentativa de explicación" (Hennion, 2002, p. 24) de la música. Desde su perspectiva, ambas apuestas son deterministas, ya sea por las propiedades estéticas de las obras o por los condicionamientos sociales. Si bien Hennion está pensando fundamentalmente en la música, hace otras referencias (especialmente a las Artes visuales), por lo que consideramos que su argumento puede ser adaptado, atendiendo a las especificidades, para otras manifestaciones artísticas.

De forma muy general, los esteticismos son posiciones ancladas en una ponderación normativa del arte: les interesa definir, por ejemplo, qué es arte y qué no lo es, además de qué arte es bello, provocador o vanguardista dependiendo de los valores del mundo del arte que defiende quien analiza. Los esteticismos otorgan un estatuto de excepción al objeto y a la experiencia artística. Tanto en las teorías estéticas como en el sentido común, referimos a las nociones del arte como algo que está fuera de la sociedad, de carácter sublime o inasible, imposible de explicar, fuera de las posibilidades del razonamiento científico. Acompañan estas ideas, una noción de sujeto autónomo del gusto, libre de elegir y ser elegido por la obra. Para Hennion, estas posiciones son producto de un campo del arte históricamente especificado y no pueden explicar el hecho musical ni estético. En el otro extremo, los sociologismos –sobre los cuales se ha hecho mención en el Capítulo 1 de este libro– son aquellas aproximaciones que impugnan el objeto estético e intentan remitir su poder a sus determinaciones sociales. En particular, la Sociología ha asumido el papel de empresa desacralizadora del arte. A la vez, para estos enfoques el gusto es una creencia socialmente construida por un grupo que no remite a ninguna cualidad propia del objeto del gusto. El caso ejemplar es el de Bourdieu, quien se ha posicionado explícitamente contra una variante del esteticismo en *Las reglas del arte* –cuyos aportes se abordan en profundidad en el Capítulo 2–, donde intenta captar la fórmula generadora de una obra, la de Flaubert, que contribuyó de forma fundamental a constituir el mundo literario "como un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes" (Bourdieu, 1995, p. 79), y al mismo tiempo, continuar con la ruptura de la idea del gusto como una elección libre, una capacidad innata, natural, en vez de un producto social y relacional, variable dependiente de la dominación simbólica. En este doble afán, los abordajes sociologistas se reducirían al análisis de la producción y recepción del arte específico para disolverlo en un juego social, ya sea de la distinción, la identidad o la lucha de clases. Así las cosas, las investigaciones efectivamente existentes se mueven en dos ejes imaginarios de sociologización y estetización de su objeto.

El problema de Hennion se localiza entre las tendencias a considerar al arte como experiencia absoluta o como creencia ignorada por el agente que viene a ser relevada por el analista. Ahora que dejamos clara la estructura general del argumento, vamos a complejizarlo. Lo pro-

ductivo de la reflexión de Hennion es que su señalamiento del riesgo del esteticismo no va acompañado de un desinterés por la dimensión estética, al tiempo que su negación del sociologismo no implica olvidar el despliegue colectivo e instituido del arte. En efecto, en los puntos más altos del desarrollo adorniano y bourdieano respectivamente la lectura de Hennion encuentra las mediaciones que viene reclamando en el estudio del arte. Reconstruimos a continuación los que consideramos puntos claves de su intervención.

En primer lugar, y como adelantamos en la introducción a este texto, la Teoría estética de Adorno es valorada positivamente por Hennion como una "enteramente tensada por el esfuerzo de dar cuenta de las obras" (Hennion, 2002, p. 106). Lo que rescata de su contribución no es la dialéctica negativa –a la que refiere en sus excesos como "dialectisis aguda"– ni su aristocratismo respecto a las manifestaciones estéticas populares, sino justamente lo que se produce aún contra estas marcas de su estilo. Según la hipótesis de lectura de Hennion (2002, p. 108), Adorno, a pesar de ser explícitamente "el pensador del rechazo de toda mediación", hace que en su escritura aparezcan las mediaciones sin darles un estatuto teórico. Específicamente en el trabajo adorniano sobre Mahler, Hennion (2002, p. 110) encuentra "un vocabulario a medida" para el objeto musical que "hacer hablar a las obras a un nivel que jamás había sido alcanzado" (Hennion, 2002, p. 109). Se produce así "la más sutil de las sociologías de la percepción" (Hennion, 2002, p. 112), una que responde a una pregunta decisiva, por qué un hombre (Adorno) ama la música de otro hombre (Mahler). Esta Sociología despliega elementos heterogéneos en todos los niveles para acercarnos la música de Mahler, en una escritura metafórica y novelesca, que remite "al ambiente, al siglo, a la nacionalidad de Mahler, al hecho de ser judío, a Alemania y su potencia aplastante, al modelo wagneriano adoptado y destruido desde su interior, a las novelas contemporáneas, al estado del lenguaje tonal, a Bruckner, a los aires populares y fanfarrias militares de las calles de Viena" (Hennion, 2002, p. 112). Estos distintos elementos, que Hennion llamará mediaciones, tienen en la escritura adorniana un carácter activo y abierto, saliéndose del esteticismo que hace primar a la obra por sobre cualquier otra cosa.

Frente a la concepción esteticista del arte, el impulso principal de la empresa sociológica había sido devolver al arte su reinscripción material en las relaciones sociales, atacando una mirada trascendental. En este tono, Hennion va a valorar de Bourdieu la "saludable desubjetivación de la relación con las obras: su nuevo despliegue colectivo, instituido, incorporado" (Hennion, 2017, p. 196) o, en otras palabras, su antropologización. Esto es: de acuerdo con la hipótesis de lectura de Hennion, en la mirada de Bourdieu sobre el arte hay mucho más que conceptos sociológicos clásicos como clases sociales, poder, organizaciones, sino también prácticas, dispositivos, disposiciones, cuerpos. No obstante, criticará su falta de sensibilidad y su descalificación para con el objeto: el objeto estético, que es reinsertado en un tejido de relaciones, de cuerpos, de dispositivos y de historias termina siendo un objeto muerto que solo tiene sentido en tanto los sujetos creen en él. Si Bourdieu luchaba contra la Estética pura para mostrar que los productos artísticos no tienen intrínsecamente un valor estético, sino que se trata de un valor producido socialmente, se olvida que esos objetos tienen una vida más allá de

los torneos de la dominación simbólica. De esta manera al final no hace más que reforzar lo que quería cuestionar, porque sigue sin poder penetrar la obra de arte como tal.

Así, si en el estudio bourdieano sobre Flaubert, la literatura es lo que las instituciones literarias consideran tal, no sólo existe el problema del dominocentrismo que Grignon y Passeron (1991) señalaron a la teoría de la cultura de Bourdieu (en este caso, sería entender la literatura desde lo que las instituciones establecidas –los grandes críticos, revistas literarias, los grandes autores– consideran literario) sino también el desconocimiento de la especificidad del objeto literario. En otras palabras, la teoría de los campos no da ninguna herramienta para introducirse en el discurso estético de las obras, ni en la materialidad de los objetos (libros u otros), en la performance de los escritores y poetas, entre otras cuestiones que podrían formar parte de una agenda específica de investigación sobre la Literatura desde las Ciencias sociales. Este desinterés por lo específico de los objetos se revela como otro efecto de la teoría homológica: lo que interesa es cómo los consumos y los gustos se corresponden con posiciones sociales. Fascinada por su propia iconoclasia, esta Sociología pierde de vista casi completamente la singularidad de lo que pretende estudiar, operando lo que Hennion (2002, p. 57) llama "un despoblamiento del mundo de la música", convertido en traducción transparente del mundo social y equiparado, en un gesto destructor, a cualquier otra actividad o práctica. Esta sociología –especialmente la de los discípulos bourdieanos– pierde de vista casi completamente la singularidad de su objeto y, como ironiza De Singly (2006, p. 42), considera a fin de cuentas que "beber un vaso de tal aperitivo es equivalente a escuchar tal fragmento de música clásica". Concluye Hennion (2017, p. 197) que "quizá hoy habría que criticar menos a Bourdieu y retomar más lo que hizo, aplicándolo también a los objetos, en vez de usarlo para anularlos". Esta posición más reciente se reconcilia de alguna manera con Bourdieu, incluyendo y superando la crítica ya presente en *La pasión musical*.

Hennion reconoce una actitud respetuosa con los sujetos y los objetos en el tratamiento de Becker (2008) –autor que trabajamos con profundidad en el Capítulo 2–, el cual supone que el arte no es un objeto que el sociólogo pueda definir sin atender a la red de relaciones en que ese objeto surge. Más bien, el arte para Becker es el producto del trabajo de una red de cooperación organizada convencionalmente para producir obras o productos que el grupo en análisis define como artísticos. Se trata, como dice Hennion, de un mundo de interdependencia generalizada, que trata en el mismo plano al artista y al fabricante de materiales. Becker plantea el problema del arte fuera de la denuncia de la teoría totalizadora y es sensible, como las Sociologías pragmático-pragmatistas francesas, a la indeterminación y a la situación. El de Becker es un planteo que se encuentra "lejos de los principios" y próximo al "trabajo de los actores" (Hennion, 2002, p. 141). Estas interdependencias, una dimensión de flujo social, y esta atención a seguir a los actores, son recuperadas en la teoría de las mediaciones. No obstante, si en Becker (2009, p. 74) "los objetos son acuerdos sociales congelados o, mejor dicho, momentos congelados en la historia de las personas que actúan juntas", esta posición no es todavía lo suficientemente pragmatista para Hennion. Si las cosas son el producto del trabajo colectivo, el énfasis de Becker está más en el trabajo que en las cosas.

Pasemos entonces a explicitar la perspectiva hospitalaria con los objetos que propone Hennion y como esta guía el concepto de mediación musical.

La música como mediación

La Sociología de Hennion para la música, al igual que la de Bruno Latour para el estudio de las ciencias y las técnicas, no acepta la reducción de las cosas a su significado y propone que las cosas tengan entidad propia para nuestros análisis. Los objetos, lejos de ser inertes, resisten, funcionan, hacen hacer cosas, transforman a sus usuarios. Como se encuentra planteado en Boix y Semán (2017), ni el sujeto es el centro del mundo ni las "cosas" están definitivamente hechas si no que ofrecen asideros a los usos que esas mismas "cosas" sugieren y acaban aceptando en arreglos en los cuales cosas y humanos participan. Una pelota, por ejemplo, no engendra las mismas prácticas lúdicas, ni se remite a la exclusiva posibilidad de habilitar juegos: puede ser adorno, mueble, objeto terapéutico.

La Sociología, sin embargo, ha permanecido ajena al problema de los entramados entre humanos y no humanos. De acuerdo con Hennion, esto sucede porque hasta el día de hoy mantiene una distinción fundamental, que está en su origen y que la instituyó como ciencia en el siglo XIX: la distancia entre hechos sociales y realidades naturales, entre acción humana significativa y mundo material y físico. Hennion retoma el caso de Durkheim y su estudio sobre las formas elementales de la religión. Allí, Durkheim trabaja sobre el totemismo y divide las cosas entre objetos-símbolos, que competen a lo social (el tótem era un símbolo que mostraba que los sujetos adoraban a su propia sociedad sin saberlo) y objetos naturales o profanos, que, al no ser significados por los sujetos, no eran de la competencia de las Ciencias sociales. De esta manera, según Hennion, las Ciencias sociales sólo pueden acercarse a los objetos en estos términos duales: o bien admitiéndolos como datos simplemente presentes en el mundo social o bien anulándolos al mostrar que en realidad son signos, dependen de lo social y son ilusiones o creencias. La aceptación de conceder a los objetos alguna fuerza, dice Hennion (2002, p. 155), sería regresar a las preguntas filosóficas y la Sociología, desde Auguste Comte, se ha construido sobre su descalificación. Pero volver sobre estas cuestiones desde casos concretos de investigación será justamente el proyecto de Latour y Hennion. En principio, esto puede resultar extraño o polémico, pero no hay que ir muy lejos para encontrarle una justificación muy concreta, al vivir en un mundo donde lo humano y lo no humano se mezclan y confunden quizás como nunca. En efecto, las relaciones entre tecnologías, naturaleza y avances científicos han sido temas predilectos para los pragmatistas, al ser campos donde las fronteras son difusas.

Entonces si los objetos (para el caso de la música, por ejemplo, los instrumentos musicales, los softwares de grabación, la acústica de las salas donde se presentan los músicos, la indumentaria que portan, la escenografía, entre otros posibles) están implicados en las interacciones y esta inscripción produce efectos que deben ser estudiados, debemos encontrar el

modo de hablar a los objetos o, como dice Hennion, darles un "derecho a réplica". Esto implica postular una simetría entre humanos y cosas (o, como popularizó Latour, actantes). De esta manera, la agencia resulta de asociaciones heterogéneas, es el resultado de distintos mediadores, cosas y humanos. Esto des- jerarquiza el lugar del actor humano, a la vez que relativiza la clásica carnadura subjetiva con la que usualmente se lo ha pensado en las Ciencias sociales.

Con este tratamiento del sujeto y del objeto, o más bien, de su relación, el concepto de mediación intenta retener la dimensión de flujo social en la constitución de la música, donde intervienen no sólo actores sino también objetos de capas múltiples. Considera que no hay que tomar la música como un objeto de buenas a primeras porque esta es en sí misma un evento donde no es posible disociar la música propiamente dicha de sus mediaciones: instituciones, objetos técnicos, instrumentistas, instrumentos, espacios físicos, técnicos, etc. La música es la relación de mediación que pone a estos mediadores a trabajar entre sí. Es decir, la música es en sí misma una relación social, un hacer inextricablemente ligado con prácticas que no son musicales en un sentido estricto sonoro y con tecnologías y dispositivos que imprimen su huella en la música que se produce. Por ello, no debe ir a buscarse lo social en la música –convirtiendo a esta en un reflejo, una expresión, una metáfora, una manera de manifestación de lo social– porque la música ya es social y produce sociedad por sí misma.

Veamos un ejemplo: en su análisis de la disputa entre los barrocos y los modernos acerca de la manera adecuada de tocar la música antigua, previa a la constitución de la llamada "música clásica", Hennion muestra una heterogeneidad de elementos que se pliegan unos a otros: unos instrumentos musicales diferentes a los actuales y "una manera de tocar, una sensibilidad, una posición o un gesto barrocos" (Hennion, 2002, p. 40) que definen el "famoso sonido" de otra época, traicionado por las reglas de la interpretación clásica. Frente a lo que un constructivista entendería como convenciones colectivas en las maneras de tocar y concebir la música, Hennion, por un lado, sospecha del poco énfasis que las posturas constructivistas otorgan a la controversia en estas convenciones y agrega a su vez lo que podría llamarse la "otra mitad" (Hennion, 2002, p. 361) implicada en la construcción del mundo: los dispositivos, los instrumentos, los montajes, en definitiva los objetos, comprendidos en su apertura, despliegue e inscripción en las tramas que hacen emerger la música.

Elementos como "instrumentos, partituras, escenarios, medios de comunicación, intérpretes, profesores, productores, críticos…" (Hennion, 2002, p. 25), son enumerados en distintos trabajos de Hennion para ilustrar de qué hablamos cuando hablamos de mediadores: estos no son conceptos ni abstracciones sino elementos concretos, activos, específicos para cada mediación musical. Esta clase de entramados humanos y no humanos realizan en cada ocasión un trabajo de mediación en la medida en que permiten, invitan, inhiben y/o detienen la constitución de distintos estados de la música. Entonces el concepto de mediación no invoca un mero "rejunte" de elementos sino a una producción permanente, un trabajo concreto, en el que intervienen distintas agencias. Si bien una lectura rápida de la obra de Hennion puede resaltar la fluidez y la permutación permanente entre estos estados, cada uno de ellos condiciona el regreso a un estado anterior y modela el estado siguiente.

La noción de mediación musical no debe confundirse con el de intermediación, dado que no hablamos aquí de "una transformación pasiva que solamente refleja o transporta otra cosa ya existente" (Hennion, 2012, citado en Tironi, 2012, p. 125), sino de un trabajo que origina al mismo tiempo al objeto musical y a los sujetos del gusto que esa música exige. En particular, la idea de mediación no remite a los contenidos de ninguna teoría acerca de las mediatizaciones de la industria cultural, en tanto medios de producción, circulación y difusión de las obras musicales. "Los mediadores no son simples portadores de la obra musical, sino que la constituyen" (Hennion, 2012, citado en Tironi, 2012, p. 125). Y este carácter mediador tiene una dimensión histórica. Los propios trabajos empíricos del autor pueden ejemplificar este punto: en los años ochenta, los ingenieros de sonido franceses más jóvenes comienzan una sutil transformación de ser parte de un engranaje mecánico a conquistar el estatuto de "nuevos músicos". El estudio siempre había sido un mediador, en tanto dispositivo de grabación, ahora también, dado un cambio tanto tecnológico como social, actuaba como un instrumento, donde el sonido era producido y no sólo reproducido, permitiendo que los ingenieros conquistaran su condición de músicos (Hennion, 1981).

El gusto como vinculación

¿Cuál es el lugar del sujeto del gusto en esta configuración? Esta pregunta fue abordada por Hennion (2010, 2012) en sus trabajos sobre la escucha musical. Si la música es un hacer y una mediación permanente, un objeto abierto, por lo que la Sociología de la música no se reduce a una Sociología de la obra, tampoco el gusto es fijo ni una variable dependiente de la posición social del sujeto, por lo que la Sociología del gusto es mucho más que una Sociología de la recepción. Hennion apunta así directamente a la Sociología bourdieana, donde el gusto es dependiente del habitus. Con el concepto de habitus Bourdieu refiere a un sistema de disposiciones a hacer, pensar, sentir y actuar de una determinada manera, que se encuentra constituido por un tipo de condiciones materiales de existencia (Bourdieu, 1983). Se trata de una noción que intenta apresar el pasado incorporado de los individuos: el habitus es durable y transferible (Lahire, 2005). En este marco conceptual, el gusto referirá a las preferencias sistemáticas que se encuentran en correspondencia con posiciones en el espacio social. En sus investigaciones sobre los amantes o aficionados de distintas músicas (y extendiendo su argumento a la afición sobre los vinos, el café y otros consumos culturales), Hennion propone superar esta noción desparticularizada, determinista y estática del gusto, proponiendo hablar más bien de vinculaciones diferentes con los objetos. No se trata de negar que las vinculaciones, de gusto, amor, filia, fanatismo, pasión, de los sujetos con los objetos, están relacionadas con la posición social, el estatus o la clase, sino de considerar ese hecho sólo una dimensión más de una relación compleja, además de admitir que esta dimensión "sociológica" es conocida, y muchas veces objeto de la reflexión, de los sujetos. Retomamos aquí algunos de los casos empíricos con los que trabaja el autor, de modo de recuperar el argumento más concretamente.

Entre otros, Hennion (2010) considera el caso de Philippe, un médico que compra muchos discos, cuya familia tiene relaciones estrechas con la música considerada canónica (una hermana que tocaba el violín, un tío que lo llevaba de pequeño a los conciertos). Hennion muestra cómo Philippe ideó una manera de ordenar sus discos en la que coloca los que acaba de escuchar en una parte del mueble, ordenados de acuerdo a su predilección, y los diferencia de los discos olvidados en otro extremo. El criterio con el que ordena su discoteca revela que el aficionado se ha impuesto al musicólogo: no ordena a partir de clasificaciones que surgen de la historia de la música, sino de sus condiciones como oyente. Hennion trae también el caso de Ahmed, un hijo de inmigrantes argelinos que ha logrado perforar su origen subalterno para convertirse en un arquitecto reconocido en Francia. A partir de la necesidad de realizar un viaje regular en tren de alta velocidad entre las ciudades de Lyon y París, Ahmed se construye su dispositivo de escucha en ese espacio, con la ayuda de un reproductor portátil de CDs en el que escucha música considerada culta aunque él dice no poder reconocer si se trata de una ópera o una sonata para piano. La velocidad con la que el paisaje pasa tras sus ojos, los cambios de luz y de colores, son vinculados por él con los pasajes sonoros. El caso de Dora, asimismo, una aficionada que relata al autor el papel esencial de su diván y de un buen equipo de audio a la hora de escuchar música, pone de manifiesto las dimensiones corporales de la escucha, habilitadas en su caso por dispositivos tecnológicos; de acuerdo con sus palabras, un buen equipo la hace “vibrar”, “entrar en la resonancia”, la “envuelve” en el sonido (Hennion, 2010, p. 31). De forma diferente, su gusto por los conciertos supone otras mediaciones: un colectivo de personas, un espacio de performance en vivo, un dispositivo técnico, una atención visual acrecentada.

¿Cómo interpretar estos casos? Lo que observa Hennion es que para la relación con el objeto se dé en cada uno de los casos, los elementos que hay que reunir son diferentes y no son conocidos de antemano por el investigador: las situaciones que repusimos no se limitan a la realización de un gusto “ya presente ahí” (Hennion, 2012, p. 213) como producto de una disposición, sino que son el resultado de una acción en la que técnicas, entrenamientos corporales, pruebas, dispositivos de apoyo, colectivos, objetos, tienen que ensamblarse para producir un gusto. Además, y no menos importante, Hennion nota que los sujetos desafían la interpretación sociologista: Ahmed, por ejemplo, le cuenta que desconoce el código musical (que igualmente disfruta) porque sabe que un sociólogo estará especialmente atento a su origen social y su relación con el canon. Hennion incorpora este hecho en su interpretación, tomándolo como parte de la narrativa de Ahmed, sin dejar de considerar todos los otros elementos que hacen a su vinculación con la música.

Hennion entiende que esta reelaboración del concepto de gusto implica que la Sociología trabaje “sobre ella misma” (Hennion, 2010, p. 26), tanto sobre sus supuestos teóricos como sobre sus métodos. En todos los casos se requiere “de-sociologizar” al aficionado para que hable de sus gustos ya no en términos del qué, sino del cómo: “de sus formas de escuchar, de beber, de jugar, y de su placer, de quién le ofrece las cosas (...), de las técnicas sorprendentes que desarrolla como aficionado para reunir las condiciones de su felicidad, sin garantía de que

la vaya a lograr" (Hennion, 2010, p. 28). ¿Cómo rastrear esas técnicas? Al respecto de ello, una observación resulta crucial: "el sociólogo no puede contentarse con observar el gusto desde el exterior" (Hennion, 2010, p. 26), esto es: como si el gusto fuera una posición que determina una preferencia y no un efecto que sucede (o no: su carácter no automático y reversible es otro de los puntos fuertes del planteo). Hennion habla entonces de implicación e involucramiento del investigador, "en el tiempo y con el cuerpo" (Hennion, 2010, p. 27), en un movimiento que también le devuelve sus competencias de aficionado, le recuerda ser un "degustador" además de un analista.

Así, Hennion jerarquiza a los consumidores por dos vías. Primero, en un nivel epistemológico, porque entiende que hay que tomar a los aficionados en posición de "enseñar" al sociólogo las relaciones entre los sujetos y las cosas, además del papel que desempeñan las cosas en el mundo. Estos amateurs o amantes de la música se convierten en sus trabajos en "pequeños profesores de sociología, pequeños profesores de nuestra relación y vínculo con el mundo", con lo que quiere implicar "situar la reflexividad de su lado y no solamente en los sociólogos" (Hennion 2012, citado en Tironi, 2012, p. 129). En efecto, el aficionado sabe perfectamente de los "efectos de creencia" de los que habla la Sociología de la distinción y se pregunta sobre ellos. En otras palabras, el debate de la Sociología no escapa a la reflexividad de los sujetos investigados. Segundo, en un nivel sustantivo, porque su aporte abre la puerta a considerar que si la obra artística es una noción variable, que se constituye en sus mediaciones y que, por eso mismo, nunca es la misma (una misma canción, por ejemplo, no es la misma música dependiendo dónde, cómo y por quiénes se toque, como dice David Byrne al comienzo de este capítulo), los consumidores co-producen la obra de una forma más radical de la que había sido considerada hasta el momento en los estudios sobre consumo.

Palabras finales

En este capítulo repasamos la propuesta de Antoine Hennion para el estudio del arte. Empezamos por seguir al autor en su reconocimiento de dos formas básicas y problemáticas en el abordaje del arte, el esteticismo y el sociologismo. Ambas son puestas en cuestión tanto por su forma de construcción del objeto artístico como por su conceptualización del sujeto que produce y consume esos objetos. Frente a ellas, Hennion plantea poner el foco en la relación entre sujeto y objeto, más que pensarlos por separado. Continúa, en esta línea, con una reformulación de la idea de obra, a partir del concepto de mediación y, por el otro lado, reelaborando la noción de gusto, a partir de poner en valor el carácter performático e indeterminado de los acercamientos de los sujetos a los objetos de su afición. Como dijimos previamente, el autor trabaja fundamentalmente con casos del mundo de la música, pero su pretensión teórica los trasciende.

Para sintetizar, podríamos decir que el concepto de mediación es una invitación a considerar los mediadores específicos que trabajan entre sí para producir manifestaciones artísticas

concretas. De este modo, el concepto de mediación no resuelve nada de antemano: es una pregunta que se lanza cada vez a las manifestaciones artísticas reales, singulares y concretas: ¿cómo están hechas?, ¿sobre qué arreglos se apoyan?, ¿qué hacen?, ¿qué hacen hacer? Por su parte, la discusión del concepto de gusto derivada de la problematización anterior implica considerar más cosas de las usualmente involucradas para dar cuenta del amor de alguien por un objeto artístico. Hay que considerar la obra, en sus mediaciones concretas, y además entender el componente de trabajo del degustador. Alcanzar ciertos estados a partir del arte, entonces, no es un correlato seguro de la obra sino el resultado de una vinculación: es el encuentro entre acciones de un sujeto, dispositivos técnicos, colectivos, entrenamiento, técnicas. En ambos debates encontramos una apuesta por superar el dualismo: entre el sujeto y el objeto, entre la obra y la sociedad, entre lo humano y lo no humano, saliendo del eje esteticismo-sociologismo que organiza los estudios sobre el arte y la música.

Recoger el desafío de Hennion trae consigo varias consecuencias para nuestras indagaciones sobre objetos artísticos. Tocará a cada persona que lea este texto ponderarlas y adaptarlas a sus intereses y preocupaciones. Desde nuestro lugar, y para concluir este texto, podemos presentar algunas pistas. Como lectura productiva del campo de estudios, la contribución de Hennion permite poner en perspectiva aproximaciones clásicas al arte desde las Ciencias sociales, como son las de Adorno, Bourdieu y Becker, reconociendo sus puntos ciegos y recuperando lo que tienen de valioso. Esto nos habilita incluso a complejizar esos enfoques si queremos seguir haciendo uso de ellos. Además, Hennion nos invita a ver que la comprensión de los objetos artísticos desde las Ciencias sociales no puede desentenderse de eso que, a riesgo de simplificar, referimos como lo estético, brindándonos algunas claves para abrir esa dimensión. A nivel específicamente metodológico, como hemos desarrollado en detalle en una publicación anterior (Balerdi, Boix, Iuliano y Welschinger, 2017), vemos que en abordajes pragmatistas como el de Hennion se incita a una sensibilidad heurística más que a innovar en la confección de un nuevo repertorio técnico. Se trata de una sensibilidad que aparece reinventando algunos de los usos convencionales de las técnicas de investigación establecidas. Así, por ejemplo, al desarrollar una entrevista partiendo del principio de seguir a los actores en su reflexividad –como hace el autor con los amateurs o aficionados– se procede a captar la naturaleza argumentada de la realidad más que a dar con el indicador simbólico que permita reconstruir una estructura de sentido. O al abocarse al trabajo de campo de tipo cualitativo o etnográfico –partiendo del supuesto de que la acción no está nunca totalmente configurada por el pasado, esto es, dada de antemano, sino que se hace en su decurso–, más que recolectar información (a la manera positivista) o inscribir la subjetividad de quien investiga (a la manera reflexiva o posmoderna), es posible elaborar las asociaciones que se movilizan y nos ponen como integrantes de las tramas de acción. Y –continuando con la argumentación presentada– al desarrollar un análisis documental –como el que encontramos en *La pasión musical*–, más que captar vestigios de acción social como en una mirada meramente constructivista, podrán reponerse los ensamblados de mediaciones heterogéneas que intervienen en los cursos de acción estudiados.

Finalmente, otros efectos de la obra de Hennion se proyectan hacia la Ciencia social más amplia. Su perspectiva nos alerta sobre la importancia de registrar y hacernos preguntas sobre las relaciones entre los sujetos y los objetos, saliéndonos de la tensión entre un constructivismo donde los objetos son importantes porque son "socialmente construidos" y un determinismo de los objetos, en el cual estos parecieran llevar en sí mismos todas sus posibilidades y sus efectos. Por último, su mirada sobre las posibilidades críticas de los sujetos nos invita a relativizar nuestro lugar privilegiado como analistas, a la vez que pensar la posibilidad de unas Ciencias sociales que se hagan con las personas y no contra ellas.

Referencias

Balerdi, S., Boix, O., Iuliano, R. y Welschinger, N. (2017). Sociologías pragmatistas: continuidades entre postulados teóricos y operaciones metodológicas. *Cuestiones de Sociología*, 16, 113-127.

Barthe, Y., De Blic, D., Heurtin, J. P., Lagneau, É., Lemieux, C., Linhardt, D., Moreau De Bellaing, C., Rémy, C., y Trom, D. (2013). Sociologie pragmatique: mode d'emploi. *Politix*, 103, pp. 175-204.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. (2009). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Becker, H. (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Boix, O. (2015). Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 17 (25), 219-232.

Boix, O. y Semán, P. (2017). Mediaciones y pragmatismo. *Cuestiones de Sociología*, 16, 175-184.

Bourdieu, P. (1983). *Gostos de classe e estilos de vida*. San Pablo: Ática Coleção Sociología.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

Corcuff, P. (2013). *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life.* Nueva York: Cambridge University Press.

Grignon C. y Passeron J. C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Hennion, A. (1982). *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*. Paris: A. M. Metaille.

Hennion, A. (2002). *La pasión musica*l. Barcelona: Paidós.

Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 17 (34): 25-33.

Hennion, A. (2012). Melómanos: el gusto como performance. En Claudio Benzecry, (Comp*). Hacia una nueva sociología cultural* (pp. 213-246). Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Hennion, A. (2017). De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. *Cuestiones de Sociología*, 16, 185-212.

Kessler, G. (2013). Presentación. En Philippe Corcuff. *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010* (pp. 11-18). Buenos Aires: Siglo XXI.

Lahire, B. (2005). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Nardacchione, G.; Hemilse Acevedo, M. (2013). Las sociologías pragmático-pragmatistas puestas a prueba en América Latina. *Revista Argentina de Sociología*, 9-10 (17-18), 87-118.

Tironi, M. (2012). Para una sociología pragmática del gusto. Antoine Hennion en entrevista. En José Ossandón y Lucía Vodanovic (Eds.). *Disturbios Culturales* (pp. 121-135). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

CAPÍTULO 6
Socioantropología de los mundos literarios: nuevos objetos y enfoques

Rodolfo Iuliano

Introducción

El presente capítulo se propone presentar y analizar algunas perspectivas teóricas centrales en el estudio socioantropológico de los mundos literarios,[36] prestando especial atención a las vinculaciones entre libros, lectores y lecturas.

La primera parte del capítulo introduce tres perspectivas teóricas del análisis de los mundos literarios reconstruyendo sus aportes, sus debates y sus puntos ciegos. Se desarrollan las conceptualizaciones en torno al fenómeno literario en cuatro claves: en primer lugar, se introduce la perspectiva bourdieana de la distinción; en segundo lugar, se presentarán algunas perspectivas críticas al legitimismo bourdieano y los estudios distribucionales de la literatura; en tercer lugar, se analizan las posibilidades teóricas del modelo relacional beckeriano de los mundos del arte para el estudio de la producción, circulación y recepción de objetos literarios; finalmente, se presentan los enfoques y hallazgos de recientes trabajos sobre prácticas de lectura, lectores y objetos literarios.

En la segunda parte del capítulo, nos abocamos a la presentación y análisis de un conjunto de investigaciones empíricas desarrolladas en el marco de un Taller de investigación sobre objetos y prácticas literarias, que permiten reflexionar sobre las posibilidades de un programa socioantropológico de investigación de los mundos literarios.[37] Se problematiza la representación romántica y normativa del lector como el consumidor de literatura canónicamente reconocida y se presentan trabajos que contribuyen a la pluralización de las imágenes del lector, la lectura y el libro; las mediaciones lectoras como bibliotecas, librerías, ferias, clubes de lectura; los usos subjetivantes de la lectura; la producción de la afición lectora y la estructuración de sensibilidades en torno a las experiencias de lectura.

[36] Siguiendo la noción de "mundo del arte" de Howard Becker (2008), desarrollada en el Capítulo 2.

[37] El Taller de Sociología y Literatura al que se hace referencia es un espacio curricular optativo de la Licenciatura en Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), donde se desarrollan investigaciones empíricas y se exploran perspectivas teóricas para el estudio de prácticas y objetos literarios como las prácticas de lectura, los grupos de lectores aficionados, los libros y otros formatos de publicación, los proyectos editoriales, las formas de circulación de los libros, entre otros. Para el presente trabajo se han seleccionado cuatro investigaciones desarrollados entre los años 2010 y 2013 por los propios alumnos del Taller, bajo la orientación del profesor a cargo Juan Piovani durante los primeros años y de quien escribe en los siguientes y el acompañamiento de un grupo de adscriptos y adscriptas.

Finalmente, el trabajo concluye con una serie de consideraciones sobre las posibilidades de descubrimiento empírico y de producción teórico-metodológica de un abordaje socioantropológico atento a las vinculaciones entre lectores, libros y lecturas.

Tradiciones, innovaciones y descentramientos

La Literatura y las Ciencias sociales componen discursos sobre la sociedad, sus procesos su estructuración y sus actores. Representan fuentes de inspiración para la producción de saber acerca de la sociedad que pueden ser complementarias y potenciarse mutuamente (Nisbet, 1979; Lepenies, 1994; Boltanski, 2016). Sin embargo, en la medida en que la Sociología se estableció como disciplina institucional, lo social como materia de representación entró en disputa, y "la Sociología en tanto discurso con pretensiones de cientificidad lo tomó como objeto" (Sapiro, 2016, p. 19).

La pregunta sociológica por la literatura es la que apunta a reponer las vinculaciones entre la obra literaria y las condiciones socioculturales de su producción, circulación y consumo. Es decir, parte de una ruptura con las representaciones del escritor como genio autoproducido y de la obra como cumbre estética autovalidada. Por este camino, la disposición sociológica al análisis de los mundos literarios procura apartarse también de la disposición crítica que se aboca al análisis interno de la obra, ponderando diferentes dimensiones literarias para operar una clasificación que, con frecuencia, es una traducción en clave teórica de una valoración estética.[38]

Uno de los aportes centrales para el estudio de los mundos literarios procede de la sociología del gusto de Pierre Bourdieu –cuya teoría se aborda con profundidad en el Capítulo 2 de este volumen–, el cual ha inspirado un sinnúmero de análisis basados en las categorías de campo, habitus y capital que han permitido conocer el modo en que la producción, circulación y apropiación de una obra literaria se encuentran relacionadas con luchas por recursos específicos, desplegadas entre actores que creen en el juego social (literario) del que forman parte. El equipamiento conceptual bourdieano para el análisis del campo cultural en general y literario en particular ha sido tan prolífico como persuasivo, y varios son los trabajos donde es posible encontrar una exposición detallada del mismo (AAVV, 2012; Sapiro, 2016).

En línea con la propuesta bourdieana se han desarrollado investigaciones que abordan el fenómeno literario desde una perspectiva distribucional, procurando inferir los comportamientos en el campo literario a partir de encuestas de consumo, correlacionando bienes literarios, clase social y legitimidad (Bourdieu, 1998), de modo tal que determinados tipos de bienes legítimos solicitan la adhesión de determinadas prácticas lectoras, que por socialización de clase y/o escolar consiguen identificar y disfrutar con "naturalidad". En efecto, buena parte de las investigaciones sobre lectura y escritura, así como de las políticas públicas para su promoción,

[38] Una sistematización actualizada las principales corrientes y problemáticas de los estudios sociales de la literatura puede consultarse en Sapiro (2016).

procuran conocer la frecuencia e intensidad de dichas prácticas a partir de encuestas de diferente escala, tanto en Europa como en Latinoamérica y otras regiones.

Frente a ello son numerosos los trabajos que señalan las limitaciones de este tipo de abordaje para conocer los procesos y experiencias realmente existentes, en torno a los mundos literarios. Como sostiene Poulain (2004, pp. 17-18), en la entreguerra comienzan a desarrollarse los estudios sociológicos de la lectura entendidos como producción de datos agregados (encuestas sobre lectura). Las motorizan no simplemente la inquietud de conocimiento sino también la preocupación por conocer el estado de la conciencia democrática de los pueblos, siendo la lectura entendida como un signo de ilustración y democracia.

Si enfocamos el análisis en la dimensión de las prácticas de lectura, sabemos que los instrumentos agregados de indagación empírica parten de supuestos sobre la lectura que sobredimensionan la lectura literaria y de obras legítimas, invisibilizando un amplio campo de acciones lectoras y de lectores que se orientan hacia objetos que quedan por fuera del alcance del radar de la legitimidad (De Certeau, 1999; Chartier, 2005; Lahire, 2004a; García Canclini, 2015; y otros). En contrapunto con algunas de las tesis de Bourdieu, Chartier (2005) sostiene que no hay que caer en la ilusión de proyectar sobre todas las cosas y sobre todos los contextos históricos, la modalidad contemporánea de la lectura. Por ejemplo, desde el siglo XVI al XVIII se observa una forma de lectura colectiva, elaborada en grupo, mediada, donde unos interpretan para otros, más allá de la capacidad individual de lectura, tal como hoy se la reconoce, variaciones que una perspectiva universalizadora invisibilizaría.

Tanto los trabajos de Chartier como los de Lahire problematizan el análisis distribucional en clave bourdieana de las prácticas de lectura, apuntando a superar o complementar el interés por la frecuencia de lectura con el interés por los modos, usos y competencias lectoras. Chartier propone entender a la lectura como una práctica cultural, como un microcosmos que expresa los problemas que pueden manifestarse en otros campos y otras prácticas.

Para Bourdieu la lectura o bien se explica por la existencia de un mercado social donde se la valora, o bien por la lógica del pasatiempo, la diversión en tanto actividad residual del tiempo libre. Es decir que, en su enfoque, la necesidad de la lectura es una construcción social relacionada con la existencia de un mercado social donde puedan ubicarse y tengan valor los discursos relativos a la lectura, como es el caso de docentes e intelectuales, que cuentan con mercados naturalizados donde ubicar sus discursos sobre la lectura: alumnos, colegas, amigos. En otros contextos, donde no exista un mercado de ese tipo, la ubicación de esos discursos resultaría pretenciosa (Bourdieu y Chartier, 2010, p. 259).

Bourdieu apunta a mostrar que se encuentra extendida la representación intelectual de la lectura, como estructura inconsciente, que naturalizarían su forma de lectura y aquello que ellos tienen para decir sobre la misma como algo valioso. Así la lectura sería un derecho, que a la vez es preciso promover e inculcar entre los demás. Por eso, es importante estudiar el modo en que se producen los bienes culturales, sobre todo, el modo en que se produce la creencia en su valor diferencial, en el plus respecto de otros productos.

En franca controversia Chartier señala el reduccionismo de esta posición, al no reconocer la multiplicidad de sentidos en torno a los cuales se construye la lectura como una necesidad, como es el caso de las lecturas técnicas necesarias para realizar una labor o un trabajo, o la necesidad ritual, o de la vida ordinaria relativa al placer o a los estados de ánimo.

Los autores enfatizan diferentes aspectos de la relación lectora. En el caso de la perspectiva de Bourdieu, el sistema escolar en tanto canal de acceso a la lectura tiene por función la de erradicar una forma de lectura orientada a la búsqueda de información para la vida. Se trata de devaluar la experiencia popular a través del contacto con la literatura erudita y resignificar las propiedades populares como desposesión.

> Un libro jamás llega al lector sin marcas. Está marcado en relación con sistemas de clasificación implícitos, y uno de los roles de la sociología de la lectura es intentar descubrir el sistema de clasificación implícito que los lectores ponen en práctica para decir: ´este libro es para mí' o 'no es para mí', 'demasiado difícil', o 'fácil' (Bourdieu y Chartier, 2004, p. 268).

En cambio, Chartier sostiene que existe la posición intelectual que procura fijar un tipo de lectura, como un clérigo que busca la interpretación correcta, y una noción plural de lectura como práctica cultural abierta, como multiplicidad de sentidos del texto desarrollados por los lectores. Una línea similar es la que despliega De Certeau en sus trabajos acerca de las tácticas, la creatividad y la agencia de los sujetos en general, y de los lectores en particular (De Certeau, 1999).

El trabajo de Lahire (2004a), interviene en este debate entendiéndolo en términos de una falsa dicotomía entre disposiciones lectoras estéticas y éticas. Se trata de una dicotomía que responde a la representación erudita sobre los modos de leer. Comprender esta diferencia entre una experiencia de lectura que privilegia el estilo y la forma sobre el contenido, el argumento y la función práctica, es comprender la proyección de los modos de lectura considerados legítimos por los grupos más acreditados. Lahire hace una crítica a ese análisis mostrando que tanto los sectores populares como los sectores dominantes, y los sectores con mayor capital cultural como aquellos con un menor volumen del mismo, ponen en juego una disposición práctica/ética y una estética. Y resalta que solo aquellos profesionales de la escritura, aquellos críticos, escritores y docentes que luchan en el campo literario tienden a recalcar el valor de la disposición estética.

Si bien Chartier ha contribuido a la conceptualización del libro como objeto material, sometido a una serie de técnicas de producción que tienen una historicidad determinada, también ha ofrecido insumos para entenderlo como instancia inacabada. Mientras que Bourdieu encuentra en la lectura la instancia donde se juega y se instala con eficacia la imposición de visiones de mundo, Chartier concibe a la lectura como una instancia que no puede reducirse a la imposición por parte del libro, y donde se despliega una actividad creadora por parte del lector que no puede deducirse ni del objeto libro, ni de lo leído (Bourdieu y Chartier, 2010, p. 264).

Por su parte, la Sociología de la lectura y la escritura de Bernard Lahire, representa un aporte en la tradición disposicionalista [39] del estudio de los mundos literarios, pero presentando también algunos interesantes reparos a los análisis estadísticos que es conveniente reponer aquí.

En busca de trascender los abordajes celebratorias y sacralizantes de la lectura esta perspectiva postula la necesidad de elaborar una perspectiva distanciada. Aquí, la empresa sociológica implica un desplazamiento de la experiencia amorosa del lector hacia la experiencia de la objetivación de las prácticas de lectura. En ese sentido, un plano estructural puede reconstruirse a partir de la indagación sobre las correlaciones entre poblaciones lectoras y géneros de lectura, frecuencia, intensidad, de modo de conocer las condiciones diferenciales de acceso a la lectura. Sin embargo, estos abordajes estadísticos no permiten responder preguntas como: ¿qué se entiende por lectura?, ¿dónde comienza y termina esta práctica?, ¿qué filtros (culturales y cognitivos) oscurecen la relación entre las prácticas efectivas de la lectura y la declaración verbal de esas prácticas? Preguntas que son, en los términos de Lahire, igualmente válidas para las prácticas escriturarias, donde determinados ejercicios escriturales ordinarios y cotidianos no son vividos ni narrados por los actores como “escritura”.

Siguiendo el argumento de Lahire, es posible discernir que las diferencias entre los lectores no refieren solo, ni principalmente, a la cantidad de lectura. Los lectores pueden diferenciarse más por el tipo de lectura que desarrollan, por sus experiencias lectoras y los sentidos que otorgan a esa acción, que por las cantidades de libros leídos por año. “Es un error considerar que un lector obrero, que lee menos de cinco libros por año, vive ‘en versión limitada’ o ‘con menor intensidad’ la misma experiencia que el lector universitario que lee más de 25 por año” (Lahire, 2004a, p. 179). En torno a un mismo libro se producen diferentes experiencias y apropiaciones de acuerdo con los grupos sociales de que se trate. Incluso los propios libros por su materialidad (edición, etc.) pueden disponerse para un conjunto probable de apropiaciones más que otras. “El sociólogo entonces no debe tratar de delimitar una literatura ‘popular’ o ‘burguesa’ (imposibles de definir en cuanto tales), como un geógrafo marca los contornos de las fronteras sobre un mapa, sino de esforzarse en reconstruir las formas de experiencias específicas que viven los lectores socialmente diferenciados en su contacto con las obras o categorías de obras” (Lahire, 2004a, p. 181).

Las mediciones que establecen correlaciones entre tipos de obras y niveles de capitalización, solo consiguen mostrar un diagrama sobre la legitimidad de determinadas obras y las disposiciones de los agentes a consumirlas. Pero de allí no se pueden deducir los gustos, las sensibilidades o las experiencias de lectura subjetivas que cada lector establece con la obra. De allí que es importante estudiar lo que el lector hace, y cómo lo hace con la obra. Tomando esto en cuenta es que Lahire propone tomarse en serio el proyecto de avanzar hacia

[39] La corriente disposicionalista en sociología ha versionado los aportes de la sociología bourdieana acerca de la inculcación social a través de los campos y los habitus, retomando el aspecto de la sedimentación social en el sujeto a través de la existencia de esquemas socialmente producido que hacen más factibles determinados cursos de acción, pero pluralizando las características de esos esquemas y los contextos socio históricos de su producción e inculcación. Para una versión sistematizada de la perspectiva es posible consultar *El hombre plural. Los resortes de la acción* de Bernard Lahire (2004b).

una teoría de la acción en torno a las prácticas de lectura. En su trabajo, los sueños en vigilia son el modelo para una Sociología de la experiencia literaria: las obras literarias ofrecen los soportes para que los sujetos pongan a trabajar sus experiencias pasadas o imaginadas para el futuro, sus esquemas, en los marcos ofrecidos por las creaciones literarias. En términos generales eso varía en función de la proximidad de las historias con su propia realidad, con sus trayectorias biográficas, su condición de clase, su trayecto educativo, su forma de organización familiar. En función de ello se produce la adhesión, la identificación positiva o negativa con las situaciones narradas en la historia, y así se ponen a trabajar de manera imaginaria los esquemas de su propia experiencia.

Una obra literaria, sostiene Lahire, puede jugar un papel de guía para la acción (modelos, roles posibles, etc.), un papel reparador. En este sentido siempre puede analizarse el papel de la lectura en los momentos de crisis biográfica, y reconstruir esas relaciones. No todos los libros juegan el mismo papel para todos los lectores. Hay elementos de su materialidad que operan como limitantes como el código lingüístico o los temas. En definitiva, la sensibilidad del lector por la obra tiene relación con su capacidad de entrar en el mundo simbólico del texto.

Desde otro ángulo, es posible encontrarse con la perspectiva que aborda al fenómeno literario entendiéndolo como un "mundo del arte", es decir, como una red de actividades cooperativas que hacen posible tanto la producción, como la circulación y consumo de los objetos artísticos (Becker, 2008) –analizado en el Capítulo 2 de este volumen–. Desde esta óptica, es posible captar un conjunto de trabajos artísticos que hacen posible la existencia misma de la obra artística y literaria, aunque sean saberes y oficios que aparecen eclipsados por el aura del "escritor" y de la "obra", como son los saberes técnicos ligados a la edición, entre ellos la corrección, la composición, la maquetación, el diseño, por mencionar sólo algunos de esos pequeños trabajos que hacen posible la configuración y la producción de una obra. Esta perspectiva microsociológica e interaccionista (Sapiro, 2016, p. 44) sostiene que es en el flujo de la interacción entre los sujetos que participan del trabajo artístico donde se configuran y estabilizan las convenciones, es decir, los criterios de evaluación que permiten determinar el carácter artístico (literario) o no de un determinado objeto. El trabajo artístico descansa sobre este conjunto de reglas informales, relativamente naturalizadas y establecidas, que configuran formas rutinarias que enmarcan el trabajo artístico de producción, circulación y recepción, por ejemplo los géneros literarios, para el caso que es objeto del presente capítulo. La investigación reciente en torno al libro y las prácticas de lectura ha multiplicado los objetos y las perspectivas, a partir de abordajes que han puesto en el centro del análisis las acciones lectoras concretas de los lectores y sus formas de vinculación con los objetos de su afición.

En este sentido, el trabajo de Pablo Semán (2006) sobre la literatura histórica masiva que se tornó best-sellers poscrisis 2001 y sobre la recepción de la literatura de autoayuda permite pensar cómo en torno al libro y su circulación es posible detectar actualizaciones y articulaciones de los dilemas y conflictos históricos en las sociedades latinoamericanas. Los usos y apropiaciones que se ponen de manifiesto a través de estas prácticas expresan cierto grado de improvisación, de agencia de los actores, que actualiza de manera singular un núcleo

sedimentado, un conjunto de marcos históricos que operan como un epicentro. Trabajando con lectores que asisten a la feria del libro, Semán muestra cómo esos relatos históricos, a la vez que son impugnados por parte del canon historiográfico, articulan una recomposición de la imaginación de las clases medias pos crisis 2001.

Por su parte, estudiando a los lectores de Paulo Cohelo, ha mostrado que esa literatura actualiza y desarrolla tradiciones y marcos sedimentados de lectura, a la vez que modifica las relaciones entre Literatura y religión, operando a su vez, bajo la forma de claves de lectura o de apropiaciones subjetivas, modos de subjetivación y formas de simbolizar los derroteros pasados y los por venir. Semán reconstruye el modo en que Edilson encuentra en la literatura de Cohelo una forma de elaborar la decisión de aceptar el despido como un paso en la dirección de un progreso familiar. Lo que Cohelo simboliza y que es movilizado en su recepción, es la garantía de provisión y bienestar futuros, es la conciencia cosmológica, la profunda convicción de la existencia de los sagrado en lo profano y viceversa. Su hipótesis sobre el éxito de los discursos de la espiritualidad y de la prosperidad apunta a que contribuyen a activar y articular elementos del universo simbólico que los recibe: tendencia individualizante, consumismo y conciencia cosmológica (Semán, 2006, p. 139).

Otra línea de indagación que despliega una perspectiva socioantropológica con fuerte vocación empírica es la desarrollada desde hace aproximadamente una década por Vanina Papalini en torno a los lectores, la cual ha permitido acceder a la pluralidad de prácticas y sentidos de lectura que se configuran en torno a un conjunto determinado de libros, no siempre clasificados como literarios o legítimos. Lejos de deducir las formas de lectura de los contenidos del libro, pero tomando en cuenta que el libro y su contenido cuentan, Papalini muestra empíricamente que los lectores van en busca de diferentes cosas en sus vínculos lectores: existen lecturas útiles que son aquellas que abastecen al lector de ideas y formas de inspiración ante eventuales desafíos con los que tiene que confrontar; lecturas compensatorias o evasivas, relacionadas con un modo de situarse subjetivamente en un terreno fantástico como vía de escape a una realidad rutinaria y un cotidiano desvitalizado; lecturas-abrojo, que son aquellas que tienen una condición pregnante y aparecen con recurrencia en el recuerdo; lecturas reveladoras, aquellas que disponen un conjunto de elementos que tornan comprensible un evento o un proceso; entre otras (Papalini, 2012a). El trabajo de investigación con lectores, al mismo tiempo, ha permitido a la autora poner en cuestión ciertas expectativas civilizatorias que tanto los Estados, como las instituciones educativas y buena parte de los sujetos del campo cultural tienen sobre la lectura, a partir de la reconstrucción de un conjunto de “prejuicios”: el “prejuicio cuantitativo” que postula que la lectura es una práctica en desuso; el “prejuicio cualitativo” que solo entiende a que se lee cada vez menos; el “prejuicio generacional” que asume que los jóvenes no leen; el “prejuicio ilustrado” que postula para la lectura un horizonte emancipatorio y el “prejuicio tecnofóbico” que no ve lectura cuando el escenario es internet (Papalini, 2012b).

Por último cabe señalar un conjunto de trabajos que se encuentra en desarrollo y en diálogo, los cuales tienen en común la interrogación por las vinculaciones entre la lectura, la

escritura y el libro en ámbitos no reconocidos como legítimos como son los estudios de los aficionados a la lectura de Harry Potter (Cuestas, 2014), los escritores aficionados que asisten a talleres literarios (Luliano, 2019) o los músicos que despliegan la escritura de letras de rap y hip hop (Mora, 2016).

En el siguiente apartado veremos el modo en que estas revisiones conceptuales en los Estudios sociales de los mundos literarios resultan inspiradores y pueden nutrirse de experiencias empíricas de investigación cuando se encuadran desde una perspectiva socioantropológica.

Nuevos objetos de estudio para una Socioantropología de los mundos literarios

La presente sección describe y elabora una serie de investigaciones exploratorias que se ocupan del estudio, desde diferentes ángulos teóricos, de un conjunto de actividades y objetos empíricos relacionados con los mundos literarios, contemplando tanto la dimensión de la escritura y la edición, como de la distribución y la vinculación lectora con los objetos estudiados.

Escritura y escritores

Los mundos literarios responden a diferentes lógicas de producción, circulación y apropiación. *Sobrepoesía: sobre poetas y gente común* de Batiz y Phielipp Balut (2010) reconstruye el modo en que un taller literario se constituye en una plataforma para la lectura, la escritura y publicación artesanal, auto-organizativa de poesía. *Sobrepoesía* fue una experiencia de producción literaria que se desarrolló en La Plata entre 2005 y 2008. La conformación del grupo partió de la iniciativa de un docente que dictaba talleres literarios y convocó a sus alumnos, en su mayoría estudiantes universitarios, a organizar un espacio de escritura y autopublicación. Para ello diseñaron de manera artesanal dentro de un sobre, poemas propios y de invitados junto a otros materiales. La publicación era trimestral y era presentada en un evento organizado a tal fin, donde se distribuía el material, se leían los poemas publicados y se presentaba una banda en vivo. Los primeros eventos tuvieron lugar en “La Salamanca” un espacio cultural dedicado a la música folklórica, y los siguientes se desarrollaron en “Bukowski”, un bar donde han tenido lugar diferentes actividades expresivas como ciclos de cine, talleres literarios entre otros. El público rondaba las cien personas y se componía mayoritariamente de asistentes vinculados a las redes literarias, y a las redes de relaciones personales y familiares de los integrantes del grupo.

La indagación sobre esta experiencia permitió mostrar el papel que jugaba en la conformación del grupo relacionado con la literatura, la toma de posición respecto de las definiciones “canónicas” o “dominantes” de las figuras de escritor y de literatura, y a la vez, comprender en qué medida esta toma de posición tenían efectos de composición identitaria

entre los participantes. Más que leer estas disputas con el canon en términos de tomas de posición individual, o de tomas públicas de posición, el trabajo mostró el modo en que la dinámica organizacional del grupo (y sus tensiones) guardaban relación con las categorías culturales discutidas y compartidas, y para ello resultó productivo entenderlas a partir del concepto beckeriano de "convención", como el marco cultural que confiere inteligibilidad, habitualidad y normalización a un determinado modo de producir arte y concebirlo.

> La posibilidad de la experiencia artística surge de la existencia de un cuerpo de convenciones al que artistas y público pueden referirse al dar sentido al trabajo (…) Las formas de arte verbales utilizan una mezcla de convenciones que forman parte de la cultura, independientemente del medio artístico en sí, y convenciones del arte que son tan conocidas que también son parte de la cultura que toda persona socializada conoce. (Becker, 1997, p. 49-64)

La acción en esta configuración del mundo literario, conducía a poner en cuestión el "elitismo" que los poetas de *Sobrepoesía* encontraban en la convención reguladora del campo, cuya manifestación se observaba en una vinculación abstracta con el lenguaje, una búsqueda vanguardista de transfigurar sus reglas, de interrumpir su flujo ordinario, en lugar de movilizarlo para comunicar algo o promover determinados estados emocionales. Esta alterización con la convención elitista no saldaba, sin embargo, las diferencias que existían en cuanto a las modalidades de participación de los integrantes, las cuales podrían sintetizarse en una modalidad de tipo organizacional enfocada en la promoción cultural de la poesía y otra hedonista orientada a la producción de encuentros íntimos, placenteros, de lectura y escritura de poesía.

A su vez, la participación de los integrantes escribiendo, publicando y leyendo en *Sobrepoesía* tuvo efectos subjetivantes en cada uno de ellos: "Lo que me pasaba es que me encantó. Es como que era abrirme a un montón de gente, gente amiga por La Plata, era como decir, entren, entren a mi espacio" y continúa "uno se comunicaba, abría el espacio y estaba bueno, tanto como trasmisor de una experiencia personal como, como editor, de experiencias ajenas. Esa comunicación con el todo era como súper copada". Para otro integrante fue una posibilidad de "conocer otros mundos, de salirse del cotidiano. La literatura abre la posibilidad de conocer otros mundos" (Batiz y Phielipp Balut, 2010, p. 14) a partir de la lectura literaria como práctica.[40] Finalmente otro de sus integrantes sostuvo que su participación tuvo lugar en "una etapa en la que estaba muy inseguro con las cosas que hacía" cuando había decidido dejar Psicología para dedicarse a la música y "no encontraba la forma de escribir poesía para ponerle letra a mis canciones".

La producción literaria que se moviliza a través de esta organización puede, como sugieren las autoras, interpretarse a la luz de la perspectiva de Michele Petit, quien ha sostenido que "la lectura puede ser, a cualquier edad, un atajo privilegiado para elaborar o

[40] Los datos se obtuvieron a partir de la realización de entrevistas cualitativas a seis de los integrantes del grupo, cuatro de las cuales fueron individuales, mientras que una de ellas fue grupal.

mantener un espacio propio, un espacio íntimo, privado" (Petit, 2006, p. 43). Los integrantes de *Sobrepoesía,* elaboraron su participación como una posibilidad de acceder a nuevas redes y configurar un espacio personal, subjetivo y hasta de encuentro con las propias emociones. En los términos de Petit, "leer no nos separa del mundo. Nos introduce en él de manera diferente. Lo más íntimo tiene que ver con lo más universal, y eso modifica la relación con los otros" (Petit, 2006, p. 57).

El abordaje desde una perspectiva socioantropológica de las experiencias que configuran los mundos literarios permite captar los procesos y configuraciones emergentes, el modo en que se enlazan sujetos y entraman proyectos en determinados contextos del debate cultural y literario, como es el caso de la experiencia de *Sobrepoesía*. En lugar de poner en el centro de la atención la singularidad estética de la obra, el modo en que reproduce la tradición literaria o introduce alguna novedad, este abordaje apunta a considerar el modo en que esa singularidad estética constituye una materialidad socio histórica que se conforma a través de un agrupamiento poético, cuya definición estética combina una toma de distancia con estéticas entendidas como elitistas y cuya acción enlaza sujetos en una organización del trabajo literario. Este mundo del arte, comprende el desarrollo de performances híbridas, donde se yuxtaponen escritura, edición y eventos públicos en que se reúnen la lectura, la música en vivo, la comida y la interpelación a públicos no expertos ni iniciados.

Editoriales y editores

Otra dimensión de los mundos literarios que ha sido estudiada en clave socioantropológica es la referida al proceso editorial. A partir de la investigación de Dominghini, Jaureguibehere, Mallaviabarrena y Tur Murillo llevada a cabo sobre en 2013 en torno al colectivo editorial de La Plata "Club Hem", se ha dado cuenta de la centralidad del trabajo colaborativo en la tarea de edición de libros, en tanto proceso donde toman forma configuraciones emergentes en que aparecen yuxtapuestos, articulados y diluidos los roles de escritor y editor. La investigación adopta la perspectiva beckeriana que apunta a entender las prácticas y objetos literarios como un mundo de interacciones que operan en un entorno organizacional, y contribuyen al proceso de producción literaria. Por este camino, toman distancia de los análisis estéticos de la obra y a la vez del heroísmo nativo que resuena en muchos proyectos creadores y promotores culturales de la edición.

El estudio de las formas de organización de este proyecto editorial permitió dilucidar el papel que la deliberación colectiva y las controversias internas tienen en la composición de un libro, en la definición del arte de tapa y los títulos y, a la vez, permitió conocer el papel que juega el género en la división del trabajo de edición de las diferentes colecciones. La investigación da cuenta de un momento histórico de reconfiguración del mercado editorial, donde la acción editorial "independiente" consigue configurar e intervenir en un mercado lector para las producciones de escritores emergentes y algunos consagrados. Esta producción requiere de saberes técnicos específicos como los relacionados con el diseño, la encuadernación, el gramaje del papel, que en la editorial estudiada han ido adquiriéndose a

partir de la vinculación con diseñadores más experimentados, de modo que la circulación de los libros por ellos editados en las librerías comerciales, se encuentra sustentada en una producción material definida.

Una dimensión que el abordaje socioantropológico del trabajo literario ha permitido mostrar es el sentido que el emprendimiento editorial tiene para estos editores. La investigación muestra cómo en sus propios términos y prácticas, más que afiliarse a determinadas estéticas o movimientos literarios, el proyecto se juega en torno a las redes de relaciones amicales, en línea con lo que ocurre en los sellos musicales emergentes (Boix, 2015), poniendo en evidencia que la edición de libros se sustenta en redes de colaboración, mediadas por marcos de amistad, donde se configuran entonces sus definiciones estéticas y económicas.

De este modo, una perspectiva socioantropológica de los mundos literarios que apunte a estudiar a las editoriales de pequeña escala, independientes y emergentes permite encontrarnos con la dimensión organizacional que las estructura y el modo en que en el trabajo colectivo se configuran, diferencian, yuxtaponen y asimilan las posiciones de gestor, editor, escritor y lector, en un mundo del arte en proceso de emergencia y consolidación.

Librerías, libros y libreros

El interés en la circulación del libro, ha permitido poner el foco en torno a los circuitos alternativos de distribución y comercialización, sus reglas y su historicidad. En esta dirección, el trabajo de Capucho, Roca Pamich y Ungarini (2011) ha estudiado el funcionamiento y la configuración de un puesto de venta de libros usados situado en una feria artesanal del centro de la ciudad de La Plata.

La aproximación etnográfica ha permitido mostrar diferentes dimensiones de esta experiencia relacionadas por un lado, con la actividad de compra venta y las acciones de consumo, y por otro, con las categorías y marcos cognitivos que dan forma a su desarrollo. De este modo, las interacciones de compraventa aparecen reguladas por un dispositivo denominado *Hippie Card*, que posibilita que los compradores puedan llevarse libros sin pagarlos en el momento y sin la necesidad de dejar sus datos ni acreditar identidad. El acceso a la perspectiva de los vendedores permitió inscribir estas prácticas de una cosmología contracultural, “hippie” que tiene como propósito promover formas de vinculación en base a valores solidarios, quedando en segundo plano la experiencia lectora, o la transmisión ilustrada a través del libro.

Podemos entonces desplazar el foco de atención desde los lectores hacia los vendedores de libros, y mostrar que las formas de circulación comercial del libro no se agotan en las de librerías comerciales, ni el único sentido en torno a la compra-venta de libros es el monetario. Al indagar la lógica de la circulación de libros desde dentro, el trabajo permitió mostrar que los vendedores ejercen un olvido elegido respecto de la deuda y el deudor, configurándose así una lógica del don que anuda las vinculaciones.

Desplegar una Socioantropología de los mundos literarios implica, como se observa en este trabajo, recurrir a las diferentes fuentes de la imaginación teórica, perforando las fronteras que

establecen los campos disciplinares y sus objetos, en este caso la literatura y los estudios literarios. El recurso a la teoría del don maussiana (Mauss, 2009) ha permitido aquí discernir el peso que el olvido de la deuda y el deudor tiene en la configuración de un entramado social anudado a partir de un sistema de obligaciones y reciprocidades, más que de transacciones económicas, de toma y daca. Por este camino, podemos reconstruir una modalidad específica que asume la vida social de los libros, y que resulta imposible deducir ni de su contenido literario, ni de las miradas economicistas sobre el mercado de los bienes literarios. Al mismo tiempo, y mostrando la complejidad del fenómeno estudiado, el emprendimiento de la *Hippie Card* representa un modo moral de reproducción material de los sujetos involucrados.

Lecturas y lectores: producción subjetiva

La investigación social sobre los mundos literarios nos permite restituir centralidad a las experiencias lectoras. El trabajo de Suárez, Garriga y Queirel *Un tiempo para mí* (2011), pone el acento en una red de lectoras de novelas románticas, "novelitas rosas", editadas por la editorial Harlequin. La pregunta que el trabajo permite responder es por el sentido que tiene para ellas la lectura de libros que en sus propios términos son considerados "mala literatura". Estos objetos circulan entre una red de lectoras, quienes una vez leídos, los llevan a una librería para cambiarlos por otros. Son "novelitas de cuarta", son "mala literatura" desde su perspectiva. No las exhiben en sus bibliotecas, ni en público, llegando a cubrir su portada con papel de diario.

Los autores de la investigación inscriben su perspectiva dentro de los horizontes conceptuales de una Socioantropología de los mundos literarios: "habría al menos dos formas, actitudes, para encarar este trabajo de investigación. Podríamos intentar buscar el sentido de la acción de estas mujeres, entender por qué leen esto que leen, qué es lo que les resulta atractivo de estas novelas. O podríamos bien, como hacen muchos críticos e investigadores, simplemente identificarlo como mediocridad, como mala literatura, negarlo y centrarnos en la legitimidad o no de leer dichas novelas obteniendo conclusiones trilladas" (Suárez, Garriga y Queirel, 2011, p. 4).

El trabajo da cuenta de los usos que hacen las lectoras de estas novelas. Al ser "livianas" les permite distraerse, superar "los ruidos de la noche", "no pensar en nada". Desde esta perspectiva, somos capaces de detectar que existe algo más que un efecto de legitimidad operando en estas acciones, y que ese algo más no puede reducirse a la dimensión de la alienación, de la renuncia a la agencia. Se lee por diferentes motivos, y se disponibiliza a los objetos de lectura para diferentes fines. Un abordaje socioantrópológico no puede ser ciego a este continente de acción que se configura y reconfigura continuamente. Como sostiene Lahire al referirse a la disposición ético-práctica, los lectores buscan en los libros "o bien formas de escapar, de dar sentido a una realidad monótona, aburrida, dolorosa, o bien formas de prepararse para afrontar las situaciones más problemáticas, desagradables, tristes o penosas" (Lahire, 2004a, p. 190). Es decir, no nos encontramos únicamente con una gramática opresiva,

sino que los lectores hacen algo con sus lecturas, realizan movimientos tácticos en los territorios que no pueden modificar (De Certeau, 1999).

Al desplazarse desde una perspectiva analítica legitimista, hacia una de las vinculaciones o relacional, el campo de mirada se amplía desde el fenómeno de la relación del consumo con la clase y las mediaciones disposicionales, hacia las operaciones de los actores sobre los objetos y, más aún, de los objetos sobre los actores. Es en el acceso al estado de viudez, y en situación de intimidad, que estas lectoras configuran esta afición con las novelas rosas. Estas novelas habilitan una lectura entretenida y liviana, y ellas las usan y las movilizan en ese sentido en busca de una experiencia que las ponga a resguardo de las situaciones trágicas de la vida.

Consideraciones finales

El estudio de los objetos y las prácticas literarias desde una perspectiva socioantropológica implica desplegar una sensibilidad capaz de percibir los mundos de acción que atraviesan, sostienen y hacen posible al texto literario, considerándolo como parte y habilitador de esos mundos de acción. En ese sentido, implica desarrollar una fuerte vocación empírica capaz de desplazar del lugar de perspectiva analítica al de objeto de investigación, a las fronteras y los criterios de demarcación acerca del objeto literario que configuran tanto la crítica como los actores del campo literario Es decir, es preciso tornar esas demarcaciones, esas topografías que en ocasiones consiguen erigirse en canon, como parte del objeto a ser estudiado.

Se ha señalado que el carácter antropológico de los estudios sobre las prácticas de lectura apunta a “conocer a los lectores más que la fortuna de los libros, observar los vínculos entre las prácticas y los imaginarios que los acompañan, reconocer la diversidad y entender las relaciones interculturales entre quienes leen” (García Canclini, 2015, XIII). Cabe subrayar aquí esta orientación que recupera la agencia lectora, aunque marcando algunas dudas sobre los riesgos analíticos de la renuncia al análisis de la obra como elemento constitutivo de los mundos literarios y de los horizontes lectores.

El descentramiento del objeto libro y de la literatura como tótem analítico, ha permitido acceder los mundos de acción que se enlazan en torno a dichos productos estéticos, sin embargo, al renunciar por completo a la materialidad, estructura, singularidad del libro y los diferentes formatos de lo escrito entendidos como literarios, estamos a la vez amputando las posibilidades analíticas de nuestra perspectiva y escindiendo en nuestras operaciones interpretativas lo que de por sí se encuentra vinculado: la obra y su uso, lo escrito y lo leído. En este punto resulta muy interesante retomar las intuiciones de Antoine Hennion (2002, 2017) para el estudio de la música, quién ha contribuido a mostrar que el objeto de análisis de un proyecto socioantropológico que desee conocer un mundo estético, es precisamente la vinculación, la relación entre esos dos momentos, que por lo tanto dejan de ser tales y hay que entenderlos precisamente en su carácter relacional.

Podemos decir que ni la obra dispone una clave unívoca de lectura, ni la acción lectora es completamente autónoma y se encuentra por completo desafiliada. En cambio, nos encontramos con que las particularidades objetuales, no sólo el contenido textual, sino el soporte y la materialidad de la obra habilitan un determinado tipo de apropiación lectora, y que la lectura misma se encuentra conformada en gran medida por esa materialidad.

Este trabajo ha pretendido también dar cuenta de la productividad que radica en la integración de los estados de la cuestión y las experiencias exploratorias de investigación empírica, cuando se articulan en el marco institucional de un taller de investigación universitario. Es la interpelación de focos de observación empíricos a partir de un trabajo de indagación bibliográfico, lo que ha permitido tanto la configuración de un conjunto amplio y rico de objetos de investigación sobre procesos emergentes en los mundos literarios como, al mismo tiempo, la interrogación y composición de una posición socioantropológica, que en términos teóricos y epistemológicos sea inspiradora y sensible para captar dimensiones que quedan fuera del alcance o del interés de un conjunto amplio de paradigmas que rigen los estudios literarios, los estudios sobre el libro (y los nuevos formatos y soportes literarios) y los lectores.

Acceder a los modos de lectura de las obras escritas es ir más allá que las prácticas de recepción. Implica reponer la materialidad de las vinculaciones entre obras y lectores, la materialidad de esas redes y prácticas por medio de las cuales se entraman y ensamblan sujetos y objetos, que no serían fácilmente identificados como lectores y como objetos literarios desde los parámetros pretendidamente objetivos la de cantidad y calidad de la lectura o del contenido y estructura del texto literario.

La Sociología crítica ha hecho una fuerte apuesta por conocer el fenómeno literario trascendiendo las explicaciones que sus actores constitutivos elaboran acerca del mismo. Superar las imágenes románticas, las nociones de talento e inspiración, pareciera ser una de las premisas de esta corriente para constituir un discurso sociológico sobre la Literatura, su producción, su circulación y consumo. Una perspectiva socioantropológica de los mundos literarios apuesta tomar en serio los modos en que los actores experimentan, pero sobre todo narran y justifican sus mundos. Más que deconstruir esas narrativas para exponer su error y acceder a un sentido profundo y estructural que los actores desconocen, se trata de entender el modo en que esas experiencias, saberes y narrativas accionan dando forma a una realidad cuya existencia depende de su acción.

Para finalizar, cabe señalar que un abordaje socioantropológico de los mundos literarios supone una disposición heurística no normativa, capaz de desarrollar sostenidos y sistemáticos movimientos de descentramiento respecto de las posiciones analíticas que, en operaciones de evaluación más o menos explicitadas, se ocupan por un lado, de ungir a determinadas obras con el sagrado nombre de “literatura” excluyendo a otras de dicho panteón, y por otro, a deslindar la “literatura popular” de la “masiva”, para restar carácter literario a la segunda o bien, en sentido contrario, para reivindicarla como verdadera literatura “según” el estado de las luchas dentro del campo literario. Para acceder a una dimensión central de toda obra y del

mundo literario en que se encuentra entramada, como es el modo y sentido de la vinculación lectora, es preciso tomar distancia los supuestos normativos en que se asientan estas modalidades analíticas, y orientar nuestra perspectiva a reconstruir los catálogos lectores elaborados por los propios sujetos, acceder a sus singularísimas teorías literarias y definiciones personales sobre las fronteras de lo literario.

Bibliografía

Arce, E., Balerdi, S., Boix, O., Bugnone, A., Herrera, N., Iuliano, R., Welschinger, N. (diciembre de 2012). Debates bibliográficos para el estudio sociológico de los objetos y prácticas del mundo literario. En *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Batiz, Magalí y Phielipp Balut, María Paula (2010). *Sobrepoesía: sobre poetas y gente común* (trabajo final inédito presentado en el Taller de Investigación en Sociología y Literatura). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico,* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Boix, O. (2015). Amigos sí, jipis no: cómo ser un profesional de la música en un sello de la ciudad de La Plata. *Ensambles en sociedad, política y cultura,* (2), 11-26.

Boltanski, L. (2016) *Enigmas y complots,* Buenos Aires: FCE.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Santa Fé de Bogotá: Ediciones Santillana.

Bourdieu, P. y Chartier, R. (2010). La lectura: una práctica cultural. En Pierre Bourdieu (Ed.), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura,* (pp. 253-274). Buenos Aires: Siglo XXI.

Capucho, M., Roca Pamich, B. y Ungarini, C. (2011). *El que crea que yo soy un vendedor de libros está mirando con un solo ojo. Aproximaciones al puesto de libros "Hippie Card".* (trabajo final inédito presentado en el Taller de Investigación en Sociología y Literatura). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Chartier, R. (2005). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.

Cuestas, P. (2014). *Conociendo el mágico mundo de Harry Potter: Sus fans, la relación con la obra y los vínculos que se tejen en el club de lectores* (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Dominghini, J., Jaureguibehere, M., Mallaviabarrena, S. y Tur Murillo M. (2013) *Voces Colectivas: Un estudio de caso sobre la Editorial Club Hem*, (trabajo final inédito presentado en el Taller de Investigación en Sociología y Literatura). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

García Canclini, N., Gerber Bicecci, V., López Ojeda, A., Nivón Bolán, E., Pérez Camacho, C., Pinochet Cobos, C. y Winocur Ipagarre, R. (2015). Hacia una antropología de los lectores. México: Ediciones Culturales Paidós, Editorial Ariel, Fundación Telefónica y Universidad Autónoma Metropolitana.

Grignon, C. y Passeron, J.C. (1991) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Hennion, A. (2017). De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. *Cuestiones De Sociología*, (16), e032, 185-212.

Iuliano, R. (2019) Sociología de la creatividad amateur: los talleres de escritura y la producción del escritor aficionado. En Ornela Boix y Rodolfo Iuliano (Comps.) *Las culturas populares en Ciencias Sociales y Humanidades.* Buenos Aires: FaHCE (en prensa).

Lahire, B. (Comp.) (2004a) *Sociología de la lectura.* Barcelona: Gedisa.

Lahire, B. (2004b) *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Bellaterra.

Lepenies, W. (1994) *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia.* México: FCE.

Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas.* Buenos Aires: Katz Editores.

Mora, A. S. (diciembre de 2016). El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap. En *IX Jornadas de Sociología de la UNLP.* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Nisbet, R. (1979) *La sociología como forma de arte*. Madrid: Revista de Occidente.

Papalini, V. (diciembre de 2012a), Aproximaciones a los modos de leer: Sobre la lectura como experiencia, como práctica y como herramienta. En *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Papalini, V. (2012b) Las lecciones de los lectores. A propósito de la recepción literaria. *Alabe. Revista de Investigación sobre lectura y escritura*; (6). 1- 21.

Petit, M. (2006) Lectura literaria y construcción del sí mismo. En Michele Petit, *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público,* (pp. 41-66). México: FCE.

Poulain, M. (2004) Entre preocupaciones sociales e investigación científica: el desarrollo de sociologías de la lectura en Francia en el siglo XX. En Bernard Lahire (Comp*.)*, *Sociología de la lectura,* (pp. 17-58). Barcelona: Gedisa.

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura.* Buenos Aires: FCE.

Semán, P. (2006). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva,* Buenos Aires: Gorla.

Semán, P., y Boix, O. (2017). Mediaciones y Pragmatismo. *Cuestiones De Sociología*, (16), e031, 1-8.

Suárez, A.; Garriga, S. y Queirel, M. (2011). *Un tiempo para mí* (trabajo final inédito presentado en el Taller de Investigación en Sociología y Literatura). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

CAPÍTULO 7
Hacia otra comprensión de lo social en el arte: Dewey y Benjamin

Leopoldo Rueda y Tatiana Staroselsky

Introducción

Walter Benjamin (1892-1940)[41] y John Dewey (1859-1952) fueron dos filósofos sin duda peculiares. Si bien sus estilos y enclaves teóricos son muy disímiles, sus respectivas filosofías comparten un sentido de la urgencia que las caracteriza. Hacia principios del siglo XX, tanto Europa como Estados Unidos fueron escenarios de profundas transformaciones en un lapso relativamente corto. Entre estas podemos mencionar someramente la instalación en 1881 de la primera Central Eléctrica por parte de Edison y no tanto tiempo después el desarrollo y uso de la bomba atómica como arma de guerra en 1945, también tienen impacto las consecuencias que aún se arrastraban de la Guerra Civil (1861-1865), La Primera Guerra Mundial o Gran Guerra tal como fue conocida en su momento (1914-1918) y la Segunda Guerra (1939-1945) con sus innovaciones tácticas y tecnológicas, los campos de concentración, la aparición del automóvil y de los rascacielos y el surgimiento de EEUU como potencia mundial, entre otras. Ambos filósofos son testigos de estas transformaciones pero lejos de considerar a la filosofía como una disciplina que se ocupa de problemas perennes hicieron denodados esfuerzos por comprender sus épocas y proponer direcciones que evitaran los peligros y explotaran las potencialidades de su tiempo.

El arte mismo no fue ajeno a este momento de crisis. El surgimiento de las vanguardias artísticas, con exponentes como Duchamp, reavivó las discusiones en torno a la definición del arte y de sus límites y alcances. En 1913 Duchamp presenta la rueda de bicicleta y en 1917 expone el mingitorio. En los mismos años, Schönberg desafiaba la música tonal, Brecht al teatro dramático, los artistas rusos las nociones de desinterés en el arte abogando por su compromiso revolucionario, el cubismo las nociones de representación bidimensional. El mundo del arte se vio profundamente conmovido por toda una serie de propuestas que discutían sus presupuestos más tradicionales y para los cuales las concepciones clásicas no parecían tener respuestas. Un impacto cuyas consecuencias llegarán a sentirse años más tarde con el desarrollo del arte contemporáneo, caracterizado según Danto (2010) por la caída de

[41] En el Capítulo 8 de este mismo libro se dedica un apartado sobre la noción de iluminación profana de Walter Benjamin.

las metanarrativas sobre el arte. Bastante antes, en la década del '30, Dewey y Benjamin escriben sus respectivas reflexiones, en un contexto en el que, como señala Adorno al comienzo de su *Teoría Estética*, "[h]a llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte" (2004, p. 9).

Así como el arte, el mundo también había perdido su evidencia. La experiencia se había trastocado y la filosofía debía responder a los desafíos que se le presentaban a las nuevas generaciones, generaciones que se hallaban en un paisaje enteramente nuevo en el que "lo único que no había cambiado eran las nubes" (Benjamin, 2007, p. 217).

En este contexto, no llama la atención que las reflexiones filosóficas de Benjamin y Dewey revitalicen el complejo concepto de experiencia como un centro de gravitación desde el cual pensar las demandas de su tiempo y alertar también de los peligros que ocultan las direcciones que estaban tomando los cambios en la cultura humana. Este concepto será también en ambos autores el que articula sus concepciones sobre el arte y su relación con lo social.

La relación entre arte y sociedad puede ser entendida de muchas maneras, ya sea pensando en los temas o problemas sociales y el modo en que estos aparecen en el arte, ya sea considerando el lugar que ocupan lxs artistas[42] en la división social y de qué manera esto incide en su obra; o también, pensado en la actividad artística como una actividad preeminentemente social y cuyos efectos son también sociales, entre muchas otras maneras, como se ha visto a lo largo de este libro.

En todos los casos, la idea de una relación entre arte y sociedad tensiona y discute con el concepto filosófico de autonomía y su par opuesto (y complementario) de heteronomía. Este concepto tiene una larga genealogía en la tradición filosófica y en la estética en particular, y sería imposible agotar en un libro introductorio las múltiples dimensiones que implica, sus recorridos y funciones en lxs distintxs autorxs, los debates que ha originado en la conversación filosófica, así como también los innumerables episodios de malentendidos a los que ha dado lugar.

Siguiendo a Owen Hullat (2013), a efectos de una mejor comprensión sería útil distinguir –aún cuando estén estrechamente relacionados– dos campos de problemas en los que el concepto de autonomía ha jugado un rol. Por un lado podríamos identificar las múltiples tesis de una autonomía estética. La emergencia en el siglo XVIII de la disciplina estética es coetánea con la emergencia en el mismo siglo de la categoría de juicio estético, como aquel juicio que siendo autónomo con respecto a otros tipos de juicio predica propiedades estrictamente estéticas, bajo la comprensión de que podría hallarse un conjunto estricto de cualidades y valores tales, o como en el caso de Kant, de un tipo de juicio reflexivo fundado en un sentimiento subje-

[42] De acuerdo con lo planteado por las coordinadoras de este volumen en torno al lenguaje inclusivo, lxs autorxs de este capítulo hemos decidido utilizar la x. Nuestro trabajo no sólo propone una exégesis de las ideas de los autores de referencia, sino también una indagación, a partir de sus concepciones, de múltiples dimensiones de la relación entre el arte y la sociedad. Dados estos dos aspectos de nuestra propuesta, y dado a su vez que Dewey y Benjamin suelen utilizar la forma masculina para referir por ejemplo a 'el artista', 'los artistas' o 'el genio', nos hemos apegado, en las citas y en las referencias más directas a sus ideas, a su forma de escribir, pero, cuando la voz es nuestra, preferimos habilitar y visibilizar todo el conjunto de identidades sexogenéricas que participan tanto en la producción como en la recepción del arte. Si bien el estilo puede verse algo afectado por esta heterogeneidad, creemos que lo hace por una buena causa, en tanto sin falsear la historia del pensamiento, nos permite empezar a escribirla de un modo más justo.

tivo que da lugar a un tipo particular de experiencia. A partir de la modernidad, coincidente con la progresiva demarcación de esferas autónomas de la vida, el arte dejaba de estar al servicio de funciones extra estéticas, como por ejemplo el de ser religiosa o moralmente educativo, y encontraba un reino propio de valores que debía expresar. O por lo menos eso se pretendía.

En su versión más radical e idealizada, la autonomía estética presenta al juicio estético como un juicio que predica alguna cualidad *sui generis* respecto del arte, y por extensión presenta a la experiencia estética también con alguna cualidad específica, particular e irreductible a cualquier otro tipo de experiencias. Pero si se acepta que lo estético se halla entremezclado con lo político, lo moral, lo cognitivo, etc., el juicio estético entonces debe tener en cuenta dichas referencias a efectos de ser un juicio completo.

Por otro lado, también a partir de la modernidad, las prácticas artísticas y lxs artistas comienzan a independizarse de otros modelos de comprensión, como el que ofrecía la artesanía, y consecuentemente la actividad artística comienza a ser pensada como una actividad que se conduce o es guiada por impulsos y criterios que siguen principios artísticos. Consecuentemente, la obra de arte producto de una actividad tal, sólo podría ser juzgada con criterios artísticos, no importados de otros campos de valoración. La versión radicalizada de la autonomía artística negaría entonces toda referencia al contexto sociohistórico para explicar esta actividad. Por su parte, una versión heterónoma extrema negaría la independencia de la actividad artística respecto las fuerzas históricas que dominan los asuntos humanos, tesis que Hullat identifica por ejemplo (aún cuando pueda ser discutible) en algunas versiones marxistas donde el arte aparece como mero reflejo superestructural de la ideología dominante.

El debate filosófico acerca de la dicotomía autonomía/heteronomía del arte parece caer a menudo en lo que Casey Haskins (2013) ha denominado “el mito de la línea de falla”, es decir en el mito de que una posición filosófica al respecto debe decidirse entre dos versiones igualmente radicales del asunto. Dos versiones que, a la manera de los paradigmas kuhnianos, son incompatibles entre sí. Por un lado, si se acepta alguna sobredeterminación cultural de la obra por cuestiones de clase, raza, género, pareciera que la obra pierde su universalidad y su capacidad de trascender su contexto. Por otro lado, si se sostiene la autonomía de su valor estético pareciera negarse el sentido común de que tanto producción como recepción de la obra de arte están condicionadas por un horizonte cultural. Una discusión más amplia de este problema no puede limitarse por supuesto al debate filosófico sino que debe incluir las mismas propuestas artísticas, la reflexión meta artística de lxs productorxs, los estudios de recepción, etc.

Desde dos tradiciones distintas y con presupuestos muy heterogéneos entre sí, Walter Benjamin y John Dewey proponen cada uno a su manera ir más allá de la dicotomía autonomía/heteronomía para reconstruir una perspectiva integral del arte que lo coloca en el seno de la cultura, pero que al mismo tiempo no niega sus modos siempre específicos de participar en esta.

Una filosofía terrenal: la concepción pragmatista del arte en John Dewey

> *Las cosas en la civilización que más apreciamos no son nuestras. Ellas existen por gracia de los haceres y padeceres de la continua comunidad humana con la cual estamos relacionados. Nuestra es la responsabilidad de conservar, transmitir, rectificar y expandir la herencia de valores que hemos recibido para que aquellos que vienen después de nosotros puedan recibirlos de un modo más sólido y seguro, más ampliamente accesible y más generosamente compartido de lo que nosotros los hemos recibido.*
>
> JOHN DEWEY, A common faith (traducción propia)

Hacia el final de *El arte como experiencia*, escrito en 1934, John Dewey señala que "la experiencia estética es una manifestación, un registro, una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización" (2008, p. 369)[43]. Ahora bien, no cualquier filosofía del arte, o mejor, no cualquier concepción sobre el arte permite realizar esta serie de afirmaciones. En este apartado proponemos recuperar la perspectiva pragmatista del filósofo americano, quien desarrolla una novedosa reflexión en torno al arte pero que no ha sido suficientemente recuperada ni al interior de los estudios pragmatistas ni tampoco en el campo de la discusión estética contemporánea.

Lo que presentaremos aquí en términos generales es una concepción del arte que no solo incluye las dimensiones sociales que este tiene sino que además las considera constitutivas del fenómeno mismo. Sin embargo, nos limitaremos a señalar sólo los rasgos generales de cómo lo social en sentido amplio constituye el arte y cómo a su vez este transforma aquel. Solo estudios de casos pueden definir el modo en que en las obras aparecen elementos sociales y la manera en que lo hacen así como también el modo en que las obras efectivamente impactan en lo social. Presentamos aquí entonces una teoría que puede servir como marco teórico general para investigar manifestaciones empíricas concretas.

John Dewey fue quizás el filósofo más prominente de Estados Unidos, conformando junto a Charles S. Peirce y William James el conjunto más destacado de la filosofía pragmatista. Sin embargo el caso de Dewey –como veremos también en Benjamin– es particular, dado que su campo de acción intelectual no se limitó a los estrechos confines de la academia filosófica especializada, en la que ejerció una gran influencia, sino que fue también un intelectual que participó ampliamente de la vida cultural americana. Su obra se compone tanto de textos escritos para un público especializado en filosofía, como de numerosos artículos en diarios y revistas donde interviene en debates públicos de su momento. Fue un intelectual progresista con un

[43] La amplísima obra de Dewey consiste en más de 40 volúmenes, y fue editada por Jo Ann Boydston como *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953 (1967-1987). The Early Works, 1882-1898 (1967-1972); The Middle Works, 1899-1924, (1976-1983); The Later Works, 1925-1953, (1981-1991*). Carbondale: Southern Illinois University Press. No obstante, en este trabajo citaremos según las traducciones disponibles, y aclararemos el año original de publicación.

fuerte compromiso por dotar de sentido a la democracia mucho más allá de una comprensión formal de la misma. Su proyecto teórico contiene serias objeciones a la deriva democrática de Estados Unidos, pero también busca articular los distintos aspectos de la vida humana con el propósito de proveer algunas direcciones para la consecución de un futuro mejor. La ciencia, el arte, la comunicación, la reflexión política, la educación, la religión son articuladas en pos de este proyecto.

Tal vez justamente por ello, la filosofía pragmatista perdió vigencia en Norteamérica después de la muerte de Dewey y hasta podría decirse que fue condenada al olvido. No obstante, en los últimos años el pragmatismo comenzó a recuperar cierta vigencia. La obra de Dewey en particular ha despertado en la filosofía un notorio interés tanto por la agudeza de sus análisis como por la expansión de sus campos de preocupaciones. No obstante quien investiga sobre su obra puede encontrar allí el mismo punto de partida naturalista, a partir del cual va a operar una profunda reconstrucción de los temas, problemas, conceptos e ideas de la tradición filosófica.

A efectos de poder recuperar los modos en que para Dewey puede entenderse cómo lo social tiene un lugar fundamental en lo artístico debemos primero dar un rodeo o *detour* para exponer, aunque sin un desarrollo exhaustivo, su perspectiva naturalista del arte. Para ello veremos que primero Dewey se aleja de los planteos filosóficos tradicionales para en segundo lugar dar cuenta del arte a partir de la categoría de experiencia, en la cual involucrará los conceptos de creatividad y transformación, y a partir de allí podrá dar cuenta de una idea central de su perspectiva pragmatista, a saber, la idea de crecimiento de la experiencia. Desde el punto de partida de la experiencia, lo social jugará un rol clave tanto en los materiales y significados con los que el arte trabaja, pero no solo esto sino que, entendido como una actividad vital transformadora, tendrá importantes consecuencias sociales.

Una nueva lógica para la Filosofía: la influencia de Darwin

Podría sugerirse que un camino productivo para ingresar en la profunda innovación teórica que supone la filosofía pragmatista es comprenderla como aquella filosofía que se hace cargo de extraer las consecuencias radicales para el pensamiento que comienza a gestarse en la Revolución Científica del siglo XVII -donde el conocimiento se volverá una forma de producción experimental- y cuyo punto cúlmine será la publicación en 1859 de *El origen de las especies* de Charles Darwin, en el mismo año en que Dewey nace.

Para nuestro autor, los avances en la ciencia, principalmente el método experimental, no pueden no derivar en un replanteamiento fundamental de los hábitos filosóficos del pensar y de las categorías más arraigadas de la tradición.

En *La influencia del darwinismo en la filosofía* de 1909 (2000) –un texto seminal de lo que será luego su posición más desarrollada–, Dewey plantea que reunir en un mismo título los vocables especie y origen no puede sino tratarse de una provocación. En efecto, la categoría

de especie tenía para el momento en que Darwin escribe una larga historia conceptual, que se remonta a los griegos. Al observar la naturaleza, los sabios griegos notaron que tanto en las plantas como en los animales había una regularidad de los cambios, es decir que, en un momento dado, el individuo seguía y desarrollaba una serie de transformaciones –desde la semilla o el huevo hasta su forma madura– que eran acumulativas y fijas. Individuos de la misma especie pero en distancias remotas repetían el mismo patrón sin poder ponerse de acuerdo. De esta manera, subyaciendo a los cambios parecía haber algo fijo e inmutable, pero que no podía ser captado sensiblemente, y por ello debía tener un carácter en cierto modo ideal. Esta noción fue retomada por el pensamiento filosófico como premisa básica y según Dewey permaneció como supuesto en las diversas perspectivas.

Leída desde Dewey, la tradición ha cometido lo que nuestro autor llama "la falacia filosófica" la cual puede ser formulada de muchas maneras pero que consiste en erigir algún producto de un análisis particular como antecedente de aquello que se quiere explicar, o de otra manera, en erigir funciones como entidades preexistentes[44]. Típicamente, la filosofía ha tendido a alguna forma de reduccionismo explicativo, erigiendo algún principio obtenido en el análisis como principio fundamental metafísico y omniexplicativo: las ideas en Platón, las causas en Aristóteles, el *cogito* en Descartes, y así. Tanto en la teoría del conocimiento como en la estética, la moral o la política, la filosofía ha considerado que debía encontrarse algún principio indubitable del cual pudieran derivarse todos los demás. Así, cada filosofía creía haber encontrado alguno. Este principio entonces debía actuar todo a lo largo del fenómeno que buscaba explicarse y en este mismo sentido, era fijo, eterno, y final. La gran falacia filosófica consiste para Dewey en haber priorizado lo eterno e inmutable, por sobre el cambio y lo mudable. Más adelante veremos cómo reaparecen estas mismas críticas para el caso de la teoría del arte.

No obstante, si la filosofía ha de tomar seriamente en cuenta los avances en las ciencias y sobre todo la radicalidad del planteo darwiniano, deberían operarse ciertos cambios en el modo en que la disciplina forma sus conceptos y extrae sus consecuencias. Resumiendo lo que sería la nueva lógica filosófica post Darwin, Dewey sostiene que esta 1) debería evitar buscar los principios últimos, eternos e inmutables, es decir los orígenes absolutos y las finalidades absolutas para concentrarse en los valores específicos y las condiciones específicas que generan los distintos ámbitos que buscamos explicar; 2) abandonar la forma de argumentar que considera que los lazos sociales, las verdades particulares, la belleza, el arte, los valores morales perderían sentido si se pudiesen encontrar las condiciones concretas que los originan, a menos que pudieran remitírselas a valores últimos, esto es, abandonar la idea de que nuestros valores más preciados requieren principios trascendentes para que sean dignos de ser valorados; 3) dejar de pensar qué o quién hizo este mundo para concentrarnos en qué clase de mundo vivimos y en qué clase de mundo queremos vivir, cuestión que introduce el último punto dado que 4) la filosofía, entre otras

[44] Por ejemplo, entre los muchos casos que podrían hallarse, Dewey sostiene que la mente y sus operaciones no son entidades pre-existentes sino que son, como cualquier otro órgano, adaptaciones funcionales. A lo largo de la obra de Dewey pueden encontrarse la misma idea aplicada a distintas cosas: el arte, la moralidad, las funciones lógicas, etc.

disciplinas, tiene la tarea de una indagación inteligente de las condiciones que generan los valores que valoramos y las consecuencias que acarrean en la experiencia.

En este último punto hemos introducido el concepto de experiencia que será la clave para comprender la obra deweyana. Este concepto es desarrollado en sus múltiples implicaciones pero a efectos de nuestro foco de interés en este trabajo comenzaremos planteando cómo aparece desarrollado en el tratamiento del arte ya que dándole a este último su correcto emplazamiento en el curso de la experiencia es que podremos entender las dimensiones sociales que Dewey encuentra. Más aún, solo especificando qué significa la experiencia y cómo interviene esta en el arte es que Dewey considera que puede apreciarse correctamente qué lugar juega lo social en esta actividad.[45]

El arte como experiencia

La preocupación por el arte y su lugar en la experiencia recorre la obra deweyana desde sus comienzos. Si bien sus escritos están enfocados en general sobre otras actividades humanas, tales como la investigación, la educación y la moral, pueden allí encontrarse numerosas reflexiones desperdigadas sobre el lugar del arte. Sin embargo es en *El arte como experiencia* donde nuestro autor recoge y unifica una perspectiva pragmatista sobre el arte, la cual puede derivarse de su teoría de la experiencia.

No obstante, este libro no comienza hablando sobre las artes en el sentido distintivo que utilizamos en este contexto, es decir, sobre pinturas, literatura, danza, teatro, música, etc. Dewey pretende ofrecernos una nueva teoría que evite lo que a su juicio ha sido el principal problema de todas las teorías tradicionales. De acuerdo a Dewey estas teorías han partido principalmente de estudiar los productos del arte, las obras, y no tanto las actividades o procesos que dan lugar a esas obras. Así, los productos han sido vistos como aislados, separados de la vida ordinaria, es decir, se han separado de las condiciones que los originan, con lo cual su significado se vuelve opaco: “el arte se remite a un reino separado, que aparece por completo desvin-

[45] Es necesario mencionar la gran influencia que ejerció sobre Dewey la obra de Charles S. Peirce (1839-1914). Fue Peirce quien acuña la categoría del “Pragmatismo” para definir su filosofía. Peirce toma el término de la *Metafísica de las Costumbres* de Immanuel Kant, quien distinguía entre ‘práctico’ y ‘pragmático’. La primera refería a las leyes morales, que Kant consideraba que eran *a priori* (es decir, independientes de la experiencia y universalmente válidas). ‘Pragmático’ por su parte refería a las reglas del arte y la técnica que están basadas en la experiencia y son aplicables a ella. William James amplía luego el término en una dirección en la que Peirce no acordaba, por ello este último decide cambiar la denominación de su filosofía por la de ‘pragmaticismo’, término que, parafraseando sus palabras, era lo suficientemente feo para que nadie quisiera robárselo de nuevo. (Cf. Dewey (1925) ”La evolución del pragmatismo norteamericano” LW 2)
Dewey no sólo retoma la idea de Peirce de que las reglas y normas de la experiencia surgen de ella misma, sino también la idea de la experiencia no constituye un velo con el mundo, sino que es justamente nuestro contacto con él. Para Peirce, como para cualquier pragmatista, el conocimiento no se trata de descubrir una esencia última del universo, sino que será siempre relativo a los asuntos y problemas humanos. De allí que Peirce formule lo que llamó la máxima pragmática, la cual si bien tiene muchas formulaciones, a efectos de nuestro interés retomamos la que proporciona en el ensayo “Cómo esclarecer nuestras ideas”, donde sostiene que nuestra concepción de los objetos es el total de las repercusiones prácticas concebibles que pueda tener ese objeto en nuestra experiencia. Así nuestras ideas y teorías deben ser relacionadas a nuestra experiencia, nuestras expectativas o las consecuencias. (Cf. Misak 2013, p. 29).
El alejamiento del modelo de la copia en teoría del conocimiento trae aparejado a partir de Peirce y como característica central del pragmatismo un cuestionamiento radical a la noción de subjetividad cartesiana, al yo fundante solipsista, prístino para sí mismo, y es reemplazado por una noción del sujeto entendido en términos de acción.

culado de los materiales y aspiraciones de todas las otras formas del esfuerzo humano, de sus padecimientos y sus logros" (Dewey, 2008, p. 3). Es por ello que la tarea que el mismo Dewey se propone para su filosofía del arte es "recuperar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia" (2008, p. 4).

En estas dos citas cifra Dewey el intento de su teoría del arte. La idea principal que nos va a presentar es que el arte *emerge* como producto del curso de la experiencia ordinaria y cotidiana. ¿Qué significa aquí experiencia? Cómo señalamos antes la teoría de Dewey se asienta sobre esta idea, pero este concepto recibirá en el autor pragmatista un tratamiento peculiar que lo aleja de las connotaciones que había alcanzado en la modernidad, movimiento conceptual que también veremos en Benjamin más adelante. La experiencia para Dewey no es algo que esté encerrado en la mente de un individuo sino que la experiencia es algo que ocurre continuamente en la interacción o transacción de los individuos con su ambiente. La experiencia consiste en la interpenetración del organismo y su ambiente, implicando los hechos, triunfos, tragedias así como las re-narraciones interpretativas de estos actos (Cf. 1948, p. 13). El genuino método empírico, una genuina filosofía, entonces, comienza allí, en la experiencia de los seres humanos que viven, disfrutan, experimentan, sufren, imaginan, esperan, luchan, aman.

Dijimos entonces que el arte emerge de la experiencia. Si bien el vocabulario deweyano es a menudo confuso, su obra en principio habla del arte en dos sentidos, conectados pero no exactamente iguales. Por un lado, como veremos enseguida, Dewey va a referir al arte como una cualidad que debería tener toda experiencia normal y completa, señalando su carácter de acción con propósitos y que por ende es productiva. Por otro lado, Dewey referirá al arte como aquellas actividades artísticas diferenciadas, es decir, aquellas actividades que solemos denominar como arte. Estas tendrán sus características propias, sus lógicas especializadas, sus canales de diálogos, sus referencias al interior de las propias tradiciones, sus problemas particulares y su modo propio de funcionar (Cf. Haskins 1992). No obstante, para Dewey explicar las actividades artísticas implica primero entender el sentido más general del arte. Emergencia no significa entonces que el carácter especializado del arte deba *reducirse* al carácter general sino que este posee en germen lo que las actividades artísticas van a desarrollar más específicamente (Cf. Alexander 1987).

La filosofía a menudo olvida que los seres humanos somos criaturas que viven en un ambiente, pero no solo vivimos en un ambiente, vivimos en virtud de él. Los procesos vitales son desencadenados no menos por el ambiente que por los individuos mismos. El ambiente para Dewey involucra no solo las condiciones que podríamos llamar físicas, tales como la temperatura, la disponibilidad de agua, las condiciones del terreno, los riesgos naturales, etc., sino también el conjunto de instituciones sociales, los hábitos, el lenguaje, los significados constituidos, las relaciones interpersonales, el grado científico tecnológico alcanzado, las normas morales, entre otros. Todo esto forma el ambiente en el que la criatura viviente desarrolla su vida.

Este ambiente no siempre es estable, sino que ofrece resistencias y problemas que la criatura debe sortear en orden de que la vida continúe y se expanda. Debe notarse aquí que en

nuestro nivel cultural gran parte de esos problemas son los que surgen de las interacciones entre los propios individuos o colectivos. ¿De qué forma se sortean esas dificultades? En un nivel básico, pero modélico, la criatura utiliza los materiales del mismo ambiente y los transforma para dar lugar a un nuevo orden de cosas. El árbol, ahora es madera que junto a piedras, arena y postes, puede ser puente y llevarnos del otro lado del río, permitiéndonos encontrar allí nuevos alimentos. O la misma madera, junto a otros materiales es casa, y nos ofrece refugio. Y el modo en que configuremos nuestro refugio será también la experiencia de habitarlo que tengamos. La criatura viviente trabaja teniendo en cuenta las cualidades de los materiales presentes, ya que no cualquier material sirve o funciona de la misma manera, pero dichas cualidades al ser reunidas y elaborados son transformadas, y en esa transformación se genera una nueva situación que dará lugar a otros problemas. La hoja lisa tiene una cierta cantidad de potencialidades, podemos escribir en ella, tapar algo. Pero no podría por ejemplo servir de sostén de una birome. Ahora bien, si con la misma hoja hago dobleces y formo un cubo, una estructura sólida, que permite otra distribución de los pesos entonces tal vez sí pueda hacer que la hoja sirva de soporte. Hay allí una transformación cualitativa.

Dewey llama a esto 'lugares biológicos comunes' y es donde se halla la experiencia, no en los individuos aislados sino más bien en ese espacio fronterizo o transaccional entre individuos y ambiente

> En una experiencia, las cosas y acontecimientos que pertenecen al mundo, físico y social, se transforman a través del contexto humano en que penetran, en tanto que la criatura viviente cambia y se desarrolla mediante su interacción con las cosas que le son externas con anterioridad (Dewey, 2008, p. 278)

Por su parte en estas transformaciones cualitativas de los materiales se hallan las raíces del arte, o mejor, el arte en un sentido primario. Cuando una resistencia es vencida, cuando un mejor equilibrio con el ambiente es alcanzado, cuando un problema es resuelto, esto da lugar a una satisfacción, que ocurre justamente por el proceso de tensión previo. Esta satisfacción es la que para nuestro autor presenta el carácter del goce estético (cf. 2008, p. 16).

De esta manera, uno de los primeros giros deweyanos es hallar las características de la actividad artística y del goce estético no solo en lo que acostumbramos a llamar arte sino en la experiencia misma. Este *detour* a la experiencia será sumamente significativo en su teoría estética puesto que el significado y valor de los productos artísticos debe ser ahora remitido a las experiencias de los cuales surgieron y a las experiencias a las que dan lugar. La obra de arte no será para Dewey el producto, sino lo que el producto hace con y en la experiencia. En este sentido puede entenderse que en la filosofía de Dewey subyace lo que Nagel denominó el principio de análisis contextual, que requiere "que procesos y productos sean tomados como distinciones correlativas, de modo tal que ninguno pueda ser entendido o serle asignada una existencia independientemente del otro" (Nagel en Dewey LW 12. xi, traducción propia)[46]. De esta

[46] Esta consideración de Nagel aparece en la introducción a *Logic. Theory of Inquiry* que se corresponde con el volumen 12 de Later Works. La traducción española de este libro no incluye la introducción de Nagel. En lo que a la filo-

manera, el arte lejos de ser una esfera separada, recluida en un reino lejano, es un emergente de los procesos cotidianos. Como las cimas de las montañas que no flotan en el vacío sino que son la tierra misma en una de sus manifestaciones distintivas.[47]

No obstante esto, Dewey considera que no solo en la teoría sino también en la práctica el arte ha sido en cierto modo separado de la vida. Según nuestro autor, fuerzas sociales particulares, las del capitalismo, han glorificado las Bellas Artes, pero a fuerza de recluirlas en los museos y galerías, apartándolas de los fines de la vida social. Las teorías del arte por el arte mismo en cierto sentido no han sido más que una conceptualización de cómo estas fuerzas han actuado, pero su defecto reside en que han universalizado estas características como si fuesen la esencia del arte mismo. En un sentido antropológico, ciencia a la que Dewey presta particular importancia, el arte, la danza, la pantomima, los utensilios, eran medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana (Cf. 2008, p. 7). No puede entenderse el Partenón sin remitirlo a la religión cívica del ciudadano ateniense, a su vida colectiva, a los usos para los que fue pensado y también a la manera en que ese edificio, esa propuesta en última instancia, modelaba la experiencia de los mismos habitantes.

De esta manera, a través de enraizar el arte en la experiencia, nos aproximamos al primer sentido en que el arte se halla profundamente vinculado a lo social, en tanto la experiencia es efectivamente social. El concepto de experiencia nos remite a las múltiples transacciones en que los individuos participan en un mundo que tiene ya cierta configuración y al que modifican. No obstante, sí lo característico de toda experiencia que tenga una cualidad artística, es decir, transformadora, es que sus materiales no son ingresados sin mediaciones y recualificaciones, para Dewey tampoco podría pensarse que los componentes sociales ingresen al arte, entendido ahora como actividad distintiva, en forma pura, sino que ingresan como material cualitativo que la operación artística habrá de redefinir, recualificar, en suma, transformar, a efectos de dar luego a una nueva experiencia.

Dewey va a considerar al arte en sentido distintivo como una actividad expresiva que da lugar a experiencias completas, un tipo de experiencias que llamará *una experiencia.* Dado que la experiencia tiene carácter temporal, las diferentes partes de una experiencia se continúan de forma integrada en un ritmo que atraviesa fases de tensiones y resoluciones de las mismas. A diferencia de las experiencias mecánicas o de aquellas que simplemente finalizan por aburrimiento o distracción, la experiencia en sentido propio tiene una cualidad que permea las distintas partes. Esta cualidad unifica e integra las partes diversas, y su carácter es *sui generis*. Tenemos *una* experiencia cuando el material sigue su curso hasta su cumplimiento (*fullfilment*). No se trata de una mera finalización sino de una conclusión.

A través de cada experiencia distintiva se opera una doble transformación cualitativa, donde las cosas del ambiente se hacen medios intrínsecos para fines perseguidos, y las cosas con-

sofía de Dewey respecta es muy productivo, consideramos aquí, relacionar y tratar conjuntamente sus reflexiones sobre las distintas actividades, la moral, la política, la ciencia y el arte a efectos de una mejor comprensión de sus tesis.

[47] "Las cimas de las montañas no flotan sin apoyo; ni siquiera descansan sobre la tierra, sino que son la tierra en una de sus operaciones manifiestas. Es asunto de los que están dedicados a la teoría de la tierra, geógrafos y geólogos, hacer este hecho evidente con sus diferentes implicaciones. El teórico que quiere tratar filosóficamente de las Bellas Artes tiene que cumlir una tarea semejante" (2008, p. 4).

servadas en las experiencias anteriores se tornan coeficientes de nuevas aventuras y se revisten de nuevos significados.

A esta doble transformación cualitativa de los materiales (tanto del ambiente como de las experiencias pasadas) llamará Dewey *expresión*. Para comprender el alcance de este concepto es necesario distinguirlo de otro muy próximo, el de *descarga*. A veces se considera que el arte da curso a una impulsión o descarga emocional[48] o que es una autoexpresión de la subjetividad de lxs artistas, pero para Dewey solo hay expresión cuando los materiales son clarificados, ordenados, seleccionados, incluidos en nuevas relaciones y de este modo recualificados. Así, estos materiales anteriormente externos se vuelven significativos por el hecho de ingresar en el curso de una experiencia.

Podríamos aquí considerar por ejemplo una obra performática como la que llevó adelante Marina Abramovic en *Rythm 0*. Allí la artista dispone una serie de objetos entre los cuales se encuentra su propio cuerpo para que lxs espectadores hagan con ellos lo que quieran. Las condiciones de la confianza, del contrato social, del respeto, se ponen en juego, aun cuando en cierto modo sus consecuencias se encuentran momentáneamente en suspensión. Pero esa misma suspensión las trae a la superficie, las explicita y les da un nuevo carácter ¿cuál es el límite? Un espectador clava rosas en su cuerpo, otro apunta con un arma, otra persona lo retira. Las dimensiones de la crueldad y también del cuidado de lxs otrxs son materiales traídos a la obra, pero que adquieren ahora una nueva cualidad, se vuelven especialmente sensibles, son clarificados y puestos en relaciones. Son recualificados. Podríamos pensar también en Kafka y en Baudelaire en cuyas obras aparece sin duda el amplio material de la experiencia humana pero que es trabajado y transformado para adquirir finalmente una claridad que no poseía y nuevas relaciones con otros materiales que no habíamos visto hasta ese momento.[49]

Dewey analoga la actividad artística de expresar con la de exprimir las uvas y procesar su jugo para hacer vino. Así, la obra de arte aparece cuando los materiales del mundo son presionados y procesados. La obra de arte no representa, es decir no re-presenta, sino que expresa. Aquí radica entonces uno de los postulados centrales en que, desde el pragmatismo de Dewey, consideramos que es útil tener en cuenta a la hora de analizar los modos en que las dimensiones sociales juegan un papel en la esfera artística. El arte no será un mero reflejo de las condiciones sociales ni tampoco algo que pueda prescindir de ellas, sino que lo social en un sentido amplio se haya implicado en la actividad artística como el conjunto amplio de materiales con los que el arte trabaja, pero que justamente al trabajarlos son expresados con nuevas significaciones. Mucho antes que Danto popularizara la expresión, Dewey sostiene que por obra del arte, los materiales son *transfigurados* (cf. 2008, p. 88). [50]

[48] En el desarrollo de la actividad expresiva como arte será muy importante el lugar que Dewey otorga a las emociones, las cuales serán un producto justamente de la relación de una criatura y su ambiente. No podemos aquí tratarlo pero remitimos a los capítulos 3 y 4 de *El arte como experiencia* y al capítulo de Di Gregori y Pérez Ransanz (2010). "Las emociones en la ciencia y en el arte" en Castro y Marcos (ed.) *Ciencia y arte: mundos convergentes.*

[49] Así también como la escena de la magdalena de Marcel Proust vuelve particularmente sensible la experiencia de la emergencia de un recuerdo guardado en un sabor y un aroma, desde el fondo de la memoria involuntaria, obteniendo el lector una experiencia en la que al mismo tiempo que se reconoce, encuentra en ella una claridad que no poseía anteriormente, pero con la que podrá dar cuenta a partir de ahora de sus experiencias de este tipo.

[50] La apelación deweyana (y también de Danto) a un concepto arraigado en la tradición religiosa no es ingenua, sino que precisamente enfatiza un carácter particular del encuentro con la obra artística siempre que ésta es concebida

Si la experiencia con la obra de arte se ve caracterizada por un sentimiento místico, tal sentimiento no acontece por la revelación de un mundo externo y trascendente, sino por el mismo mundo en el que vivimos pero que hasta el encuentro con la obra se hallaba más allá de nosotros mismos. El arte ahonda y trae claridad a cualidades y valores dispersos en la vida ordinaria (Cf. 2008, p. 95). En *Experiencia y Naturaleza* (1948), una obra un poco anterior, Dewey insistía ya sobre el carácter creativo y novedoso que el arte traía al curso de la experiencia. Allí sostenía que "La 'magia' de la poesía –y la experiencia en su plenitud tiene una índole poética– es precisamente la revelación de una significación en lo viejo operada por el presentarlo a través de lo nuevo. Esta revelación irradia la luz que nunca había brillado sobre la tierra y el mar, pero que es en adelante una persistente iluminación de los objetos" (1948, p. 294).

Lejos de tener que buscar una esencia última del arte para poder alcanzar el objetivo recién mencionado lxs artistas tienen que ser experimentadorxs dado que "[s]olo porque el artista opera experimentalmente abre nuevos campos de experiencia y revela nuevos aspectos y cualidades en objetos y escenas familiares" (Dewey, 2008, p. 162). Mediante el arte la experiencia crece, el mundo se vuelve más amplio y significativo.

A la manera en que la obra de arte logre hacer esto Dewey lo llamará forma u organización de las energías. No obstante, lejos de cualquier dualismo entre materia y forma de la obra de arte, y lejos también de la prerrogativa formalista, Dewey entiende justamente a la obra como materia formada. Una atención cuidadosa de los materiales (que como ya dijimos son el amplio conjunto de la experiencia) revela que no cualquier organización es posible, que no todo conduce a los fines propuestos o no lo hace de la mejor manera.

Mediante el arte entonces un cuerpo de materias y significados no estéticos por sí mismos se hacen *estéticos*, es decir dignos de ser valorados y apreciados inmediatamente. Este material, insiste Dewey sobre el final de su libro, es ampliamente humano "el material de la experiencia estética en el ser humano –humano en conexión con la naturaleza de la que es parte– es social" (2008, p. 369).

Hemos visto hasta aquí de qué manera lo social ingresa en el arte como material que ha de ser elaborado, pero sin embargo Dewey va más allá de esto ya que a su vez el arte entrará en lo social, no quedando sus efectos relegados a la esfera autónoma del arte.

Si bien no podemos tratar aquí la idea de autonomía del arte ni el modo en que Dewey articula tanto una profunda crítica como una revaloración de algunos aspectos de este concepto, es interesante señalar que en su obra, como ya mencionamos, considera al arte tanto una cualidad que impregna toda la experiencia como una actividad institucionalmente diferenciada.

como experiencia. La experiencia cotidiana está siempre enmarcada en una situación comprensiva que le da su tono emocional pero que por definición es indefinida, valga la paradoja. La situación tiene un carácter cualitativo que la impregna y que en cierto modo es inefable. La experiencia de la obra de arte trae a la superficie esta cualidad, que no podrá ser captada reflexivamente -aun cuando la reflexión sea necesaria- sino emocionalmente. "La obra de arte muestra y acentúa esta cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más amplio y comprensivo, que es el universo en que vivimos (...). Nos introduce, por así decirlo, a un mundo que está más allá de este mundo, y que es, sin embargo, la realidad más profunda del mundo en que vivimos en nuestras experiencias ordinarias. Nos lleva más allá de nosotros mismos para encontrarnos a nosotros mismos" (2008: 220). Así también, la transfiguración de Cristo, tal como la cuenta el Evangelio revela la forma glorificada del Jesús encarnado, quien se muestra a sí mismo en su verdad plena, aquella que la Ley y Los Profetas anunciaban. Consideramos que sería interesante relacionar este aspecto de la estética deweyana, junto a la benjaminiana, en paralelo con la reflexión de Martin Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte* de 1935.

Casey Haskins (1992) sostiene que a lo largo de su trayectoria se encuentra en Dewey una tensión entre una visión estética y una visión esteticista. La primera visión se encuentra presente en la filosofía por lo menos desde el siglo XVIII y refiere a dos creencias, la idea de que el arte es un componente humano natural y la idea de que solo las Bellas Artes dan expresión a este aspecto en el marco de la cultura moderna. La segunda visión (esteticista) puede encontrarse en autores y artistas tales como Emerson, William Morris, Nietzsche, quienes redescriben algunos componentes tradicionalmente considerados como no-artísticos o no-estéticos en analogía con objetos o actividades artísticas. En el caso de Dewey estas dos visiones están integradas no sin generar ciertas tensiones. Una adecuada descripción de un fenómeno tan complejo, debe a su juicio ofrecer tanto una visión naturalista de este como una descripción de la manera en que histórica y socialmente se ha configurado dando cuenta de las tradiciones particulares, sus modos especiales de configurarse, sus referencias al interior de las tradiciones, etc. El arte como actividad diferenciada es también su historia peculiar.

No obstante, la versión naturalista de Dewey nos permite comprender que cuando la obra de arte expresa significados hondamente sentidos, cuando logra organizar energías presentes en las experiencias, cuando el arte es un elemento más en el permanente ajuste de la criatura y su ambiente, entonces este efectúa una reconfiguración de la experiencia. Si, como decía William James, una característica fundamental del pragmatismo es que se preocupa por los frutos y entonces apunta al futuro. La concepción deweyana del arte no deja esta perspectiva de lado. La obra de arte tiene su efecto en el futuro, en la conformación de los modos de sentir y de ver en las experiencias por venir, en la organización de nuestros modos de interactuar con el ambiente[51]. Justamente Dewey considera que "una obra de arte, una estatua, un edificio, un drama, un poema, una novela, una vez acabada, es parte del mundo objetivo, como lo es una locomotora o un dínamo" (2008, p. 165).

El reconocimiento del potencial impacto de la obra de arte en la experiencia social no es algo que sea muy novedoso. Ya Platón, en *República*, ligaba de manera indisociable el establecimiento de una buena república a un control de la educación de sus ciudadanos (una buena pedagogía) y al conocimiento del Bien, entendido este como el ejercicio de la función propia. Ahora bien, el arte según Platón no era más que la mimesis de una apariencia, pura mentira, pero que afectaba a la parte concupiscible del alma: "todo arte de imitación realiza su obra muy lejos de la verdad y que asimismo *tiene comercio y amistad con aquella parte más alejada de la razón y que no se propone nada sano y verdadero*" (603b).

De esta manera, si bien Platón condena a los poetas (y con ello al arte) al ostracismo, les reconoce, al mismo tiempo, su impacto en la moralidad de las personas. "No pueden alterarse las normas de la música sin que ocurra lo mismo con las leyes de la ciudad" (424c). Comentando este mismo pasaje, Dewey sostiene que "[el arte] reflejaba las emociones e ideas aso-

[51] Magistralmente ha quedado esto expresado por Borges, cuyo Pierre Menard no puede de ningún modo reescribir el Quijote, aún cuando lo haga línea por línea, pues la obra de Cervantes desde su escritura ha conformado la experiencia de los lectores. La diferencia entre el Quijote del siglo XVII y el del Siglo XX son los innumerables hechos que han condicionado la experiencia, entre estos hechos, el Quijote mismo. En Menard encontramos un estilo arcaizante, cuando en Quijote es solo el desenfadado español corriente. Así el arte transforma nuestra sensibilidad, nuestras maneras de percibir y entender el mundo. Fue Proust quien expresando esta misma idea, sostenía que sólo después de Renoir empezamos a ver mujeres Renoir por las calles.

ciadas con las principales instituciones de la vida social" (Dewey, 2008, p. 8). Platón sintió tan fuerte esta conexión que llegó a sostener que el cambio del modo dórico al modo lidio de música era el precursor de toda degeneración cívica. Si bien, como dice Dewey, esto puede parecer una exageración, lo cierto es que nadie hubiera dudado en su contexto que el arte era parte integrante del *ethos* y las instituciones de la comunidad. Justamente reconocer este aspecto del arte, darle su lugar y su importancia es lo que nos permite poner una específica atención para investigarlo.

Justamente por ello es que el arte ha de tener un lugar fundamental en la construcción social, pero una teoría del arte que lo recluya en un reino separado invisibiliza u oculta los efectos en la constitución de la experiencia que este ha de tener. Dewey nos advierte de esto, y por ello en un ensayo sin duda visionario de los terribles peligros y las prometedoras potencias que esconde el arte sostiene que

> No se ha acostumbrado juzgar a las artes, las Bellas Artes, como una parte importante de las condiciones sociales que influyen en las instituciones democráticas y la libertad de las personas. Aun después de haberse admitido la influencia del estado de la industria y de la ciencia natural, tendemos todavía a rehusar la idea de que la literatura, la música, la pintura, el drama o la arquitectura, tengan ninguna conexión íntima con las bases culturales de la democracia. Hasta quienes se consideran buenos demócratas, se contentan a menudo con ver los frutos de esas artes como adornos de cultura, más bien que como cosas en cuyo disfrute todos deben participar, si la democracia ha de ser una realidad. El estado de cosas en los países totalitarios puede inducirnos a rectificar esta opinión, pues demuestra que cualquiera pueda ser el caso con respecto a los impulsos y fuerzas que guían al artista creador en la ejecución de su arte, una vez creadas, son el más impelente de los medios de comunicación mediante los cuales se agitan las emociones y se forman opiniones. El teatro, el cinematógrafo, la sala de conciertos, la galería de pinturas, la elocuencia, los desfiles populares, los deportes colectivos y los establecimientos recreativos han sido reglamentados todos ellos como parte de los órganos de propaganda mediante los cuales se mantiene en el poder la dictadura, sin que las masas la consideren opresiva. Estamos comenzando a comprender que las emociones y la imaginación son más poderosas para dar forma al sentimiento y opinión pública que la información y la razón. (Libertad y cultura, [1939] 1965, pp. 7-8)

Formulada en 1934 la teoría deweyana goza de una plena vigencia, tanto por su carácter descriptivo como por los campos de investigación que abre. Hans Joas sostiene que el pragmatismo en general 'da la sensación' de una inaudita modernidad ya que si bien las obras de Peirce, James, Dewey y Mead están vinculadas al momento que vivieron y a las peculiaridades de la vida cultural americana, estos autores tuvieron la virtud de deducir del ocaso de las certidumbres metafísicas conclusiones cuya radicalidad no han sido suficientemente reconocida hasta la fecha puesto que "evitaron sustituir aquellas certidumbres metafísicas por otras nue-

vas" (1998, p. 1), abogando por una idea donde los humanos tenemos la tarea de conducir inteligentemente nuestras vidas.

La recuperación de la continuidad entre el arte y la vida no solo es en Dewey una adecuada descripción del arte, sino también una promesa de una vida más intensamente vivida, una vida que pueda integrar al arte como su característica fundamental. Sin duda, nuestra vida cotidiana se caracteriza más por las experiencias rutinarias, mecánicas, y pobremente significativas, es decir vivimos una vida que carece de una genuina cualidad estética. Pero para Dewey eso no necesariamente es lo que la vida podría ser. El problema de la discontinuidad efectiva entre el arte y los otros modos de actividad, como el trabajo y la vida cotidiana es un problema humano, con una solución humana, no algo que remita a una esencia última e insoslayable. Nuestra es la tarea de crear ese mundo, de hacerlo posible. Se trata, como dijimos al principio, de indagar en qué clase de mundo vivimos y en qué clase de mundo queremos vivir. El arte, como actividad creativa e imaginativa, tiene allí su principal tarea.

La obra de arte como proyectil: la perspectiva de Walter Benjamin

¿Qué valor tiene toda la cultura cuando
la experiencia no nos conecta con ella?

WALTER BENJAMIN, Obras II.1.

Desde otra tradición, esta vez por demás heterogénea[52], Walter Benjamin da cuenta del carácter inherentemente social del campo artístico en múltiples escritos y de los modos más variados. Este teórico alemán, lejos de construir un sistema filosófico firme y bien estructurado, ilumina, con sus obras (y anotaciones) aparentemente dispersas y disímiles (ensayos, conferencias, reseñas, programas radiales, artículos, libros, diarios de viaje, cartas) aspectos y fragmentos de nuestra realidad evitando describirlos o explicarlos de un modo típico.

A modo de presentación, nos interesa destacar que Benjamin, además de ocuparse de algunos de los tópicos clásicos de la filosofía, como el conocimiento, la política o el arte, que aquí nos ocupa, reflexiona también sobre y a partir de temas tradicionalmente despreciados por la tradición académica, como la moda, la comida, la prostitución, la decoración o los juguetes para niñxs. Es así que, como resulta esperable, no encontremos en sus textos una teoría acabada del arte ni una explicación o descripción de cómo funciona el universo artístico. Sus iluminaciones sobre estética y teoría del arte emergen, por lo general, de su experiencia, esto es, del encuentro con las obras, frente a las cuales Benjamin asume diferentes roles: traductor (de

[52] Benjamin tuvo una estrecha relación con el Instituto de Investigación Social de Frankfurt (del que Max Horkheimer, Theodor Adorno y Jürgen Habermas son los integrantes más destacados), pero aun así nunca se convirtió en miembro. Esta tensión entre la pertenencia y la no pertenencia marcó, a su vez, otros de sus vínculos intelectuales, si no todos. Fue marxista, aunque por demás heterodoxo, pero nunca se afilió al partido comunista, y de la misma manera se interesó en el mesianismo judío pero no lo convirtió en el centro de sus reflexiones. Para una biografía clásica y corta de Benjamin, ver Witte (2002).

Proust, de Baudelaire), crítico (a través de sus múltiples reseñas), historiador (en sus trabajos sobre el drama barroco o el romanticismo), teórico (en sus ensayos sobre fotografía y sobre el carácter postaurático del arte de su tiempo, en sus estudios sobre Goethe, Kafka y Brecht, entre otros), o un simple (aunque agudo) contemporáneo, como en su relación con el surrealismo pero también con la arquitectura que lo circunda en las ciudades que habita y los aparatos técnicos que configuran, como veremos, su mirada y la de sus contemporánexs.

Presentaremos, en este capítulo y tal como hicimos en el caso de Dewey, sus reflexiones sobre el arte haciendo hincapié en cómo la esfera de la social (con su inmensa complejidad) adquiere siempre un lugar central, volviendo imposible pensar, desde Benjamin, al arte como un fenómeno aislado, puro o incontaminado. Lo haremos, a su vez, y en función de aportar claridad a esta presentación, en torno a tres ejes clásicos para el estudio de las manifestaciones artísticas, a saber: autorxs, receptorxs y obras, ejes que Benjamin, a través de operaciones que le son muy propias, fuerza, curva, descentra y desplaza.

En primer lugar, en torno a lxs autorxs, y a partir de la conferencia "El autor como productor", veremos cómo Benjamin indica la necesidad de reinsertar a lxs artistas en el aparato productivo y cuestiona radicalmente la autonomía del arte tal y como como fue entendida tradicionalmente y, con ella, la figura del genio.

En segundo lugar, expondremos el modo en que, ya en la década del 30 (e incluso algo antes), tiene en cuenta la recepción como una pieza decisiva en la relación estética, fundamentalmente en torno al carácter reproducible de la obra de arte y a los cambios en la percepción y en la experiencia propios de la época, que el arte genera y a los que a su vez debe responder.

Por último, y con respecto a las obras, nos centraremos en cómo, en el marco de su denuncia de la estetización de la política en manos del fascismo, encuentra en el arte una potencialidad política de transformación, reconociendo al campo artístico como un terreno que, lejos de estructurarse en torno a, por ejemplo, la belleza, está plagado de intereses y tensiones.

De la creación a la producción: el rol de lxs autorxs

En filosofía, la reflexión sobre el arte ha otorgado, tradicionalmente, un lugar destacado a la figura del artista[53], ya sea comprendiéndolo en términos de genio creador, ya como producto de su tiempo o con el eje puesto en su compromiso político. Benjamin operará aquí, claro, un desplazamiento, comprendiendo al autor como un productor y reincorporándolo al mundo del trabajo desde una perspectiva materialista.

En la conferencia "El autor como productor", de 1934[54], Benjamin busca hacer, en sus propias palabras, una "crítica política literaria" (2009, p. 298) y comienza dando un paso cuya im-

[53] Para una interesante reconstrucción de la historia de la conceptualización de la figura y el rol de lxs artistas en la historia del arte y la estética, ver Vilar, G. "La producción estética" (2013). Allí, el autor repasa conceptos más clásicos como el de inspiración, el de *poiesis* y el de genio y ofrece, además de un recorrido por la historia de la filosofía, de las ideas y de los conceptos, un buen panorama de discusiones estéticas más contemporáneas.

[54] Como se indica en la versión del texto en español que se ofrece en Obras II.2, de lo que se trataría es de "el texto de una conferencia que Benjamin no llegó a dictar y que no publicó en todo caso" (Benjamin, 2009, p. 297)

portancia no habría que perder de vista: se refiere a la escritura como actividad, y más aún, como trabajo, en lugar de partir del análisis de obras acabadas. Este cambio de eje, que puede parecer menor, le permite hacer foco en lo procesual y, resulta claro, el proceso (como proceso productivo) implica a lo social de una manera más directa, más transparente, que algo así como la creación. La producción de la obra (en este caso de un texto, porque Benjamin está pensando en literatura y en teatro, pero podemos imaginar también una pintura, una película o una sinfonía), lejos de comprenderse en términos de súbita inspiración o de creación de la nada, es pensada en los mismos términos que la producción de mercancías. Y mientras que la creación como concepto señala, en el nivel de nuestras asociaciones, la creación divina, la inspiración, la originalidad, la obra maestra o la genialidad[55], la producción como concepto recorta otro panorama: nos remonta a fábricas, a materiales, a relaciones de producción, a financiamiento, a obrerxs, a consumidorxs, y así a un sistema económico y social. Las palabras no son inocentes, y mientras la creación nos señala el cielo, la producción nos arroja, otra vez, a este mundo.

El concepto de producción se ha vinculado históricamente, y, como recuerda Raymond Williams (2000), también en Marx, a la industria e incluso a la industria pesada. Aun así, la producción y reproducción de la vida excede por mucho este sector. Producimos, dice Williams, la satisfacción de nuestras necesidades, también nuevas necesidades y nuevas definiciones de necesidades, por lo que la reducción del concepto de producción a los términos burgueses de producción de mercancías tiene como consecuencia la alienación de

> todo un cuerpo de actividades que deben ser aisladas bajo las denominaciones de: 'el reino del arte y las ideas', la 'estética', la 'ideología' o (...) 'la superestructura'. Ninguna de ellas, en consecuencia, puede ser comprendida como lo que son en realidad: prácticas reales, elementos de un proceso social material total (Williams, 2000, p. 114).

En Benjamin, el rol del artista es enfocado de plano desde un punto de partida diferente. Y es que la pregunta que motiva sus reflexiones no tiene su origen en una curiosidad intelectual, sino en una pregunta política y urgente: transcurre 1934 en Alemania, Hitler está en el poder y Benjamin, desde su exilio en Francia, lejos de querer forjar una explicación que ilumine el modo de funcionamiento del campo artístico, se pregunta cómo podemos, desde todas las trincheras que nos sea posible, enfrentar al fascismo (el mismo fascismo que lo llevaría a poner fin a su vida seis años más tarde)[56].

Nuestro autor retoma, en el texto de la conferencia que nos ocupa, un debate conocido, cuya dicotomía principal es la que coloca a lxs artistas entre dos posibilidades: autonomía o compromiso político; esto es, o bien se le concede a quien escribe la "libertad de escribir lo que quiera" (p. 298) o se le exige que ponga su obra al servicio de determinada causa o de determi-

[55] Como veremos más adelante, en su célebre ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", de 1936, Benjamin hará explícita esta proclama.

[56] El 26 de setiembre de 1940, en la localidad fronteriza de Portbou, a través de la cual intentaba abandonar Francia para dirigirse a Estados Unidos huyendo del nazismo, Benjamin se quitó la vida, aquejado por las dificultades que amenazaban con hacer imposible su salida de Europa.

nados intereses (típicamente, si el artista es de izquierda, la respuesta a esta exigencia se traduce en un arte explícitamente político, al modo del realismo socialista[57]). El problema clásico en este planteo aparece cuando la tendencia política "correcta" entra en conflicto o actúa como limitante para la experimentación misma con el lenguaje artístico y tiene así un impacto negativo en la "calidad" de la obra.

Desde la perspectiva de Benjamin, la limitación de esta perspectiva, y el error en esa dicotomía, es que se centra en el mensaje o "contenido" de la obra (en el sentido más clásico de un arte político, militante, que busca educar, persuadir o iluminar a las masas) en lugar de poner el foco en el proceso productivo del que la obra emerge. En otras palabras, el error consiste en considerar al escritor (o al artista) como un "hombre de espíritu", es decir, mantenerlo en una casta que pretende definirse según sus opiniones, de manera no materialista, sin prestar atención a su lugar real en el proceso productivo en que se inserta. Pero para Benjamin "la tendencia política, aunque parezca revolucionaria, actúa de manera contrarrevolucionaria si el escritor experimenta su solidaridad con el proletariado solamente en su mentalidad, y no en tanto ya que productor" (2009, p. 303), esto es, mientras el autor no adquiera conciencia de que es un actor social real que forma parte del proceso de producción y reproducción de la vida. En este sentido, mientras el colectivo de escritores sea, dirá Benjamin, algo tan reaccionario como una casta –un círculo de expertos, de hombres de espíritu elevado–, difícilmente podrá cumplir una función revolucionaria, sin importar cuán revolucionario sea el contenido de su mensaje, más aún porque "el aparato burgués de producción y publicación puede asimilar y propagar enormes cantidades de temas revolucionarios sin que su propia subsistencia y la de la clase que lo posee sean por ello puestas en cuestión" (Benjamin, 2009, p. 306). Nuestro tiempo, en el que todo mensaje se transforma, literalmente, en remera, y en el que es posible comprar consignas revolucionarias estampadas en formatos variados por empresas multinacionales, demuestra que Benjamin estaba en lo cierto: con las consignas no alcanza. Por eso, en su opinión, debemos descentrar la atención de lo que lxs escritorxs (o lxs artistas) dicen –en la constelación de los temas, las opiniones, los debates, el contenido– y ponerla en el proceso real de producción de los textos, donde la distinción entre la forma y el contenido se diluye.

Lo que Benjamin busca –en este que es uno de sus textos más marcadamente materialistas– es, no una renovación espiritual, sino innovaciones técnicas que nunca son meramente formales sino que estructuran la obra como un todo. Y es que una obra revolucionaria no es, para Benjamin, la que muestra obrerxs felices haciendo la revolución, sino la que hace, ella misma, la revolución en el campo que le toca, esto es, la que experimenta de manera revolucionaria con los modos de decir, y la que logra abrir zonas de nuestra percepción antes inexploradas, o iluminar con su impacto áreas que no habíamos mirado. En este punto compartimos la observación de Kang en torno a que, para Benjamin, lo político está referido no tanto a cuestiones ideológicas o institucionales sino más bien a los modos de organizar la experiencia (Kang,

[57] El realismo socialista es un estilo artístico que surgió en la Unión Soviética y fue popular también en la República Popular China y en otros países socialistas, si bien algunos de sus elementos se encuentran presentes asimismo en otros contextos, como en el muralismo mexicano. Busca crear conciencia de clase a través del arte, y fundamentalmente a partir del contenido de las obras, que muestran, típicamente, o bien el mundo de lxs trabajadorxs (exaltando su dignidad) o bien figuras heroicas de la revolución.

2014, p. 130). Bertold Brecht, de cuyo teatro Benjamin fue un gran admirador, dijo (según Benjamin) que "desde el punto de vista político lo decisivo no es en absoluto el pensamiento privado, sino (...) el arte de pensar en la cabeza de otras personas" (Benjamin, 2009, p. 304).

Benjamin cambia la pregunta por la posición que el artista toma *frente* a la situación social, y se pregunta qué lugar ocupa *en* el sistema productivo que le es propio: ¿es una pieza más en la aceitada maquinaria del arte o introduce alguna transformación? ¿Se limita a abastecer el sistema productivo del que es parte o toma, en sentido fuerte, es decir, marxista, los medios de producción? ¿Entrega el autor, como un ingeniero, un aparato de producción mejorado para que otrxs productorxs puedan utilizarlo?

Varios años después de la muerte de Benjamin, un artista conceptual que fue también su ávido lector, Joseph Kosuth, escribió algo que se acerca mucho a esta idea y que ayuda quizá a aclararla: "si haces pinturas, ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte"[58] (1991, p. 18. Traducción propia). De lo que se trata, entonces, no es ya de aquello que puede encontrarse en la pintura, sino del tipo de cosa, de aparato, frente al cual se espera que se paren lxs espectadorxs. Se trata de cómo está hecho, y de cómo se inserta en el continuo del resto de las experiencias que esxs espectadorxs viven, se trata de cómo lxs impacta (la metáfora del arte como un proyectil es del mismo Benjamin), y no de aquello que intenta inocularles una vez que logra alcanzarlxs.

Nos desplazamos ya hacia el segundo eje mediante el cual queremos destacar cómo en Benjamin el arte es inherentemente social y la sociedad en la que se inserta le es inalienable, a saber, el de lxs receptorxs. Con respecto a ellxs, y refiriéndose a las modificaciones en el aparato de producción que el autor introduce, acota Benjamin: "y dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores conduzca hacia la producción, o, en pocas palabras: si es capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores" (2009, p. 310).

La potencialidad del arte está, finalmente y como desarrollaremos en los próximos apartados, no en decirles a lxs receptorxs que deben ser activos y movilizarse, sino en activarlxs y movilizarlxs. El mensaje pierde protagonismo y da lugar a la experiencia.

De la contemplación a la experiencia: la agencia de lxs receptorxs

La estética de la recepción como tal, esto es, la comprensión del arte como "un proceso de comunicación estética en el que colaboran, en igualdad de condiciones, el autor, la obra y el receptor" (Jauss, citado por Presas, p. 124) y de la que se deriva, entonces, que el receptor es, a su manera, también autor de la obra que experimenta, surge en 1967 en Alemania de la mano de Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser[59]. Sin embargo, la historia del pensamiento sobre el arte da sobradas muestras de que la recepción fue tenida en cuenta desde mucho antes. Desde la filosofía griega hasta Proust podemos encontrar, según quién escriba la his-

[58] El original en inglés: "if you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art" and being an artist now means to question the nature of art".
[59] Recomendamos, para este tema, la lectura de Presas (2013)

toria, precursorxs de esta corriente, entre lxs que aparece, reconocido explícitamente por el mismo Jauss como una fuente de sus ideas, nuestro autor. Especialmente, Benjamin realiza un aporte significativo con el concepto de "actualización", que pone en juego para pensar la recepción de obras no contemporáneas, y el modo en que la historia que nos entrega esas obras (que es la historia de su recepción por parte de sus contemporáneos, y luego la historia de su valoración, de su vigencia, de su conservación y de su transmisión) cumple un papel que no habría que subestimar.

A su vez, y como hace patente el fragmento con el que cerramos el apartado sobre el rol de lxs autorxs, Benjamin fue capaz de iluminar algo de la relación entre la obra y lxs receptorxs que nos interesa destacar, y es que lxs autorxs no dialogan con su público a través de sus opiniones o del mensaje que transmiten, sino a través de las experiencias que le posibilitan. En este punto, coincidimos con Habermas cuando afirma que "la teoría del arte de Benjamin es una teoría de la experiencia" (1975, p. 317). Es por eso que nos permitiremos reconstruir, brevemente, la concepción benjaminiana de la experiencia.

Este concepto, que recorre toda la historia de la filosofía y es central, también y como se mencionó, en la filosofía de John Dewey, resulta un concepto de carácter articulatorio en la obra del autor que nos ocupa, y permite comprender, a su vez, algunos rasgos relevantes de sus reflexiones sobre el arte. Básicamente, y frente a la comprensión de la experiencia humana como estando articulada en torno a la relación de un sujeto que mira, conoce, aprecia y representa el mundo, y un mundo que, consecuentemente, se deja mirar, conocer, apreciar y representar, la conceptualización de la experiencia de Benjamin (otra vez, como la de Dewey) se centra en el carácter potencialmente transformador del encuentro con el mundo, encuentro que a su vez forma tanto al hombre como al mundo, que lejos de ser entidades cerradas y autónomas que se encuentran son impensables el uno sin el otro.

Como expresan Opitz y Wizisla, en la obra de Benjamin los conceptos "no tienen nada de estático, experimentan cambios de significado" (2014, p. 10). En efecto, este es el caso también del concepto de experiencia que, aun cuando resulta central, no es pasible de ser definido simplemente, en la medida en que sus significaciones se van revelando en el marco de las problematizaciones en las que tiene lugar (Cf. Weber, 2014). Aún así, podemos intentar caracterizar la experiencia en función de algunos de sus rasgos. En primer lugar, la experiencia es una elaboración y ya no una mera recepción de datos. En este sentido, no se tiene pasivamente, sino que se hace activamente: no es del orden de lo contemplativo, sino que es acción, en la medida en que implica una apropiación y una elaboración de aquello que la posibilita, en nuestro caso, la manifestación artística. En segundo lugar, la experiencia, contrariamente a cómo se la tendió a pensar en la tradición filosófica, no se centra ya en un sujeto individual: al articularse en prácticas colectivas (y toda recepción de una obra –que, como vimos, implica su inserción en la tradición que la trajo hasta nosotrxs– es colectiva), la experiencia adquiere un carácter intersubjetivo que tiene en cuenta nuestra inserción en la sociedad y el carácter a su vez histórico, específico de la realidad que experimentamos, que lejos de ser algo así como "la naturaleza" o "el mundo" se da siempre en un tiempo y un espacio concretos. Por último, es

importante, en el contexto de la producción de Benjamin, dejar de comprender la experiencia como algo que hacemos en la interioridad de nuestro ser, o a las transformaciones que una experiencia nos posibilita como alterando nuestras opiniones o sensaciones privadas: la experiencia, en su concepción, no es anterior al lenguaje ni está separada de él, sino que encuentra en el lenguaje (los lenguajes), antes que una herramienta para su expresión, el medio que la hace posible[60].

¿Cómo podemos entender, entonces, la experiencia que realizamos cuando estamos frente a una obra de arte? Para intentar esclarecer la perspectiva benjaminiana al respecto, nos referiremos a su célebre texto "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" de 1936, donde analiza el impacto de los medios técnicos de reproducción, especialmente de la fotografía y el video, no sólo en el mundo del arte sino también en nuestra propia percepción y nuestra experiencia, y donde se propone a su vez introducir conceptos nuevos en la teoría del arte, que dejen de entender la esfera de la producción artística en términos de "creatividad y genialidad, misterio y valor de eternidad" (Benjamin, 2008, p. 11).

En este texto, Benjamin da cuenta de cómo los rasgos que caracterizaban a la obra de arte en su forma tradicional, esto es, su carácter de única y original, se encuentran amenazados por la reproductibilidad inherente a las nuevas producciones artísticas, cuyas copias cancelan todo sentido de la pregunta por el original. Es importante tener en cuenta que antes de la irrupción de la fotografía, para ver un cuadro célebre era necesario ir al museo en el que estaba expuesto, o conseguir alguna reproducción (o una falsificación lisa y llana), mientras que en nuestros días basta con buscar la imagen en internet. El surgimiento de la fotografía es, por esto, central en la historia de la recepción del arte. Sin embargo, no es esta la única razón: la fotografía en sí misma, entendida como una manifestación artística, carece de original propiamente dicho, ya que la reproducción es en ella no una posibilidad externa sino un rasgo definitorio. En este sentido, la fotografía no sólo acelera o modifica el proceso de reproducción (y difusión) de las obras de arte de la tradición, que siempre fueron, como aclara Benjamin, pasibles de ser reproducidas de alguna manera, sino que introduce, además, una reproductibilidad técnica nueva en la que la diferencia entre el original y las copias brilla por su ausencia, y la idea de autenticidad deja de tener sentido.

En este contexto, frente a una foto la experiencia estética misma tal y como resultaba familiar, atada al valor de culto del original que emanaba de su presencia irrepetible, deja de ser posible. Lo que permitiría esta experiencia, y que la foto no tiene, es, en palabras de Benjamin, el aura, "una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse" (2008, p. 16)[61].

Mientras que el aura hace alusión al carácter de irrepetible y lejano de un objeto, a aquello que lo hace inapropiable, la nueva técnica, "al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva" (Benjamin, 2008, p. 14). Con este movimiento, y si bien al costo de hacer peligrar la experiencia estética tradicional, la reproducción meca-

[60] En este punto resulta relevante mencionar el texto "El narrador", donde Benjamin (2009b) da cuenta de la relación entre la crisis de la experiencia que percibe en su tiempo y la crisis de la narración como práctica colectiva que la sustentaba.

[61] Para un estudio sobre el concepto de "aura" en Benjamin, ver Fürnkäs (2014).

nizada de la obra de arte modifica la relación de lxs receptorxs con el arte al ampliar el círculo de difusión de las obras.

A su vez, gracias a las nuevas técnicas es que las nuevas obras nos enseñan nuevos modos de ver el mundo, en tanto lo recortan de una manera novedosa, lo reproducen o lo expresan de una forma tal que logran que veamos, en él, elementos o aspectos desconocidos hasta el momento. Esto es así porque nuestra propia configuración como sujetos, y con ella, como receptorxs de las obras, no es invariable ni esencial sino que está moldeada por el mundo del que somos parte, esto es, por el lenguaje, por los aparatos técnicos, por las costumbres, los valores, la educación recibida, el paisaje en el que se inserta nuestra vida, las expectativas y un largo etcétera. En palabras de Benjamin:

> Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos históricos se transforma además su percepción. Pues el modo y manera en que la percepción humana se organiza (...) no está solo natural sino también históricamente condicionado (Benjamin, 2008, p. 15).

En este sentido, la experiencia frente a formas artísticas nuevas nos transforma, no –al menos no primariamente– en el sentido de que aprendamos algo de ellas, sino en tanto modifica nuestras capacidades o disposiciones y nuestra forma de ver el mundo. Sobre el cine, por ejemplo, dirá Benjamin que no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, "sino por el modo en el cual, con su ayuda, este se representa el mundo entorno" (2008, p. 38) y agrega, tajante: "el cine ha enriquecido lo que es nuestro mundo perceptivo" (2008, p. 76).

Para comprender mejor este poder que Benjamin encuentra en el arte, al que considera capaz de modificar nuestra percepción, resulta muy útil recurrir a la analogía que construye entre el psicoanálisis y el cine: de la misma manera que la psicología de Freud ha hecho posible para el hombre percibir un acto fallido, aislándolo y haciéndolo analizable, convirtiéndolo en algo existente mientras que antes estaba entre las cosas que "sobrenadaban, pasando de ese modo inadvertidas, en la corriente de lo percibido" (Benjamin, 2008, p. 76), "en toda la amplitud de la percepción, óptica y ahora acústica, se produjo en el cine un ahondar análogo de la apercepción" (2008, p. 76) en la medida en que aparecen en él formaciones estructurales del todo nuevas.

Una forma de explicar esto que puede resultar tentadora es la siguiente: las cosas se nos aparecen, cine mediante, fotografía mediante, arte mediante, de una manera diferente a como se presentan a nuestro ojo desnudo. Sin embargo, parte del mérito filosófico de Benjamin es evitar esta ilusión de desnudez: nuestro ojo nunca está desnudo, sino que nuestra mirada siempre está configurada por determinados aparatos, se trate de aparatos técnicos, de concepciones o de costumbres. Estos aparatos, a la vez que configuran la recepción de la obra, haciéndonos, como reconoce la estética de la recepción, artífices de lo que vemos, tienen el po-

der de modificar esa misma percepción de la que dependen. Como cualquiera que haya visto una película puede comprobar mediante su propia experiencia,

> las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos" (Benjamin, 2008, p. 38).

Y es justamente a esas aventuras, específicamente las de orden político, que el arte nos permite imaginar, a las que nos referiremos en la última parte de esta exposición.

De la estética a la política: la potencia de la obra

Para hacer justicia al enfoque que Benjamin le imprime al estudio del arte es importante destacar un rasgo de su filosofía que la caracteriza muy especialmente, y que la sitúa a su vez de manera bastante orgánica en el amplio y variado espectro de la filosofía contemporánea, a saber, el descentramiento del sujeto. Sin entrar en demasiados detalles podemos decir que el sujeto –que como nos enseñan muchxs pensadorxs ha sido siempre un tipo particular de sujeto: blanco, varón, heterosexual y europeo– ha reinado en la historia de la filosofía, y este privilegio ha llevado a olvidar otras posibles agencias, entre las cuales se cuentan la de los otros animales, la naturaleza (entendida de diversas maneras) y los objetos producidos por lxs humanxs, dado que estxs posibles seres actuantes se han considerado tradicionalmente pasivos y dispuestos a fin de ser utilizados por el hombre para sus fines.

En el caso de Benjamin, el sujeto pierde efectivamente protagonismo, como vimos más específicamente en el caso del artista, y es posible observar un cierto reconocimiento del carácter activo o agente de las cosas que, en el caso que nos ocupa, son las obras. Sin ir más lejos, afirmar que el cine o la fotografía modifican nuestra percepción es dejar de entender esa percepción como el comienzo, como lo ya dado, de toda apreciación artística, y colocarla en el continuo de todas las otras cosas que se necesitan para que una experiencia (en este caso estética) tenga lugar.

En consonancia con este reconocimiento de la agencia de los objetos, Benjamin estudia en ocasiones su historia. En el caso de la obra de arte resulta importante recordar que los objetos que hoy consideramos obras de arte estuvieron, en otro tiempo "al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso" (Benjamin, 2008, p. 17). Sin embargo, nuestra relación con esos objetos fue mutando, de modo tal que, en palabras del mismo Benjamin,

> sería posible representar la historia del arte como la confrontación de dos polaridades en la obra de arte misma y contemplar la historia de su curso en los cambiantes desplazamientos del centro de gravedad desde un polo a otro de la obra, polos que son sin duda valor de culto y valor de exposición (2008, pp. 19- 20).

En efecto, muchas de las obras que cumplían originalmente una función ritual o religiosa, que en muchos casos podían ser vistas por pocas personas y en ocasiones especiales, son las mismas obras que son hoy en día exhibidas en museos, donde miles de visitantes las observan (y fotografían) todos los días. Una vez que el culto al que servían deja de necesitarlas, las obras se liberan y encuentran ocasión de exhibirse como objetos de los que disfrutar, de los que aprender o a los que juzgar. Y más tarde, una vez que el valor de exposición se convierte en predominante, las técnicas de reproducción amplían el alcance de dicha exposición: hoy en día, no sólo millones de visitantes contemplan cuadros famosos en los museos, sino que también los buscan en internet y los llevan estampados en prendas de vestir u otros objetos de uso (pensemos, como ejemplo paradigmático, en ciertas obras de Frida Kahlo).

La obra, como vemos, tiene una historia, una función social y también, para Benjamin, exigencias. Cuando Benjamin habla de la fotografía de Atget, a quien admiraba mucho, dice que sus fotografías de la ciudad vacía exigen “una recepción en un sentido bien determinado” (2008, p. 22). Esto significa que la recepción no será determinada por el sujeto, que hace con la obra lo que quiere, sino que es moldeada y exigida por las características mismas del objeto, tanto que, para estas fotografías, “la mirada en libre suspensión no les es ya adecuada. Antes, inquietan al espectador; el cual presiente por su parte que, para acceder a percibirlas, tiene que encontrar cierto camino” (Benjamin, 2008, p. 22). Mientras que “el cuadro siempre tuvo la exquisita pretensión de contemplarse” (Benjamin, 2008, p. 37), la fotografía está poniendo a lxs receptorxs frente a la necesidad de hacer una experiencia. Las obras de lxs dadaístas, por ejemplo, son obras ante las cuales, por razón de su carácter escandaloso, es imposible “entregarse al recogimiento” (Benjamin, 2008, p. 41) y no adoptar una postura. Con ellas la obra de arte, “de atractivo espectáculo o sonoridad seductora pasó (...) a convertirse en proyectil que se lanzaba contra el espectador” (Benjamin, 2008, p. 41).

Es importante destacar en este punto las actitudes a las que invitan las diferentes obras de arte. Una obra que, separada del cuerpo, aislada por el aura que irradia, no nos impacta, nos propone una actitud contemplativa, de recogimiento y de detención. Por su parte, la obra como proyectil, que se lanza contra nosotrxs, exige una elaboración que trabaje con la fuerza de ese impacto, transformándola. Mientras que la primera nos vuelve pasivxs, la segunda nos activa. Hacer una experiencia con la obra se opone a disfrutarla en el más puro recogimiento e implica sumergir la obra en la vida y dejar que la transforme, como ocurre en la recepción en la dispersión propia de la arquitectura pero también del cine, ante cuya pantalla el público adopta una actitud no sólo más activa –más progresiva y menos

retrógrada, dirá Benjamin–, sino también más dispersa que ante un cuadro, por el cual se deja fascinar y en el cual se sumerge.

Para Benjamin, el tipo de actitud contemplativa y pasiva que los sectores conservadores de su tiempo extrañaban era el mismo tipo de actitud que esperaban de las masas en el ámbito de la política, a saber, fascinación, pasividad, entrega y sometimiento ante algo que se impone, solemne, sobre el pueblo. Benjamin llamará a este fenómeno "estetización de la política", en tanto busca convertir a la política en objeto de goce estético, esto es, separarla de nosotrxs. En uno de los pasajes más célebres de su ensayo, señala el autor que

> la humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo (2008, p. 47).

La forma en que Benjamin termina este pasaje, con el que cierra también el escrito, reza lo siguiente: "el comunismo le responde por medio de la politización del arte" (2008, p. 47). Como vimos en el apartado sobre el autor, politizar el arte no será, para Benjamin, usarlo de medio para enviar mensajes políticos sino explorar su potencialidad como lugar para experimentar el mundo de un modo diferente. En palabras de Benjamin, nuestra tarea histórica, contraria a la actitud típicamente antitécnica que busca volver a los viejos buenos tiempos, es "hacer del gigantesco equipamiento actual objeto de una inervación humana" (2008, p. 21).

Consideraciones finales

Hemos presentado, a lo largo del capítulo, dos perspectivas filosóficas que tienen, como se puede observar, tantos puntos en común como diferencias muy marcadas. Entre las primeras, pero también entre las segundas, está el contexto de surgimiento –el anclaje histórico– porque si bien los autores fueron contemporáneos y vivieron los mismos cambios y las mismas guerras, habitaron también espacios disímiles. En efecto, mientras que Dewey ejerció la filosofía, pero también el compromiso político, sin que su vida corriera con ello grandes riesgos, la existencia de Benjamin se vio amenazada por (y encontró su fin debido a) el régimen nazi.

Esta diferencia biográfica, si se quiere anecdótica, casual, es capaz de iluminar la notoria diferencia de proyección: Dewey mostró siempre, aun siendo un crítico muy agudo de la sociedad estadounidense, cierta confianza en la democracia, mientras que Benjamin no sólo no vislumbró en ella un camino, sino que no vislumbró camino alguno en una medida tal que la dimensión del futuro no ocupa en sus reflexiones casi ningún lugar.

Ahora bien, aunque significativa, esta diferencia pierde algo de su densidad cuando nos acercamos a los textos desde el ahora, no menos urgente y cambiante, que habitamos. Desde

acá, lo que percibimos son dos gritos, y la diferencia entre el llamado de atención y el pedido de auxilio se desdibuja.

Y es que encontramos, en sus voces, algunas tonalidades comunes, entre las que nos interesa destacar tres: una cierta materialidad, la centralidad de la experiencia y el impulso de transformación. Estos tres rasgos, si bien aplicables a sus filosofías en general, resultan especialmente relevantes en el ámbito del arte, ya que indican los modos en el que el arte es y no puede dejar de ser, para ellos, social, a saber, en tanto surge de la sociedad, en tanto vive y significa sólo en ella y en tanto la puede modificar.

En primer lugar, entonces, el arte se relaciona con lo social porque tiene allí su origen. No es casual, por ello, que tanto Dewey como Benjamin incorporen una cierta historización en sus reflexiones, repasando las funciones que las obras cumplian en otros períodos históricos, alejándose así de construir una estética alejada de la realidad del arte como fenómeno y de cualquier forma de intelectualismo ocioso.

En segundo lugar, el arte es social porque nuestra experiencia es un fenómeno social. La centralidad que otorgan a la experiencia da cuenta de una cierta agenda para la filosofía, que la compele a pensar la relación que entablamos con el mundo. La centralidad de la experiencia, asimismo, lleva tanto a Dewey como a Benjamin a poner el foco en los procesos y no en los productos, y a iluminar así las maquinarias que se ponen en marcha por detrás, por delante y en el centro de cada obra de arte.

Por último, el arte es social porque es un actor social y así, un posible motor de la transformación. El arte y lo social se relacionan porque las obras de arte, además de ser posibles gracias a transformaciones (técnicas, culturales, sociales), son, a su vez, catalizadoras de esas transformaciones. Mientras que el artista se aleje, dirá Benjamin, de “la imagen propia del hombre tradicional, siempre solemne y noble, adornado con todas las diversas ofrendas del pasado, para dirigirse por su parte al contemporáneo desnudo que, gritando como un recién nacido, se encuentra en los sucios pañales de esta época” (2007, p. 121), el arte tendrá la posibilidad, aunque sea remota, de hacer del mundo un lugar un poco más vivible. Aunque para eso tenga que abandonar su emplazamiento en el museo y convertirse en proyectil.

Referencias

Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal

Alexander, T. ([1952]1987). *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizon of Feeling*. Albany: State University of New York Press

Benjamin, W. (2008). *Obras I.2*. Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2009). *Obras*, II.2. Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2007). *Obras II.1.* Madrid: Abada.

Danto, A. C. (2010). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona: Paidós

Dewey, J. *A Common Faith*. En *The Later Works, 1925-1953, (1981-1991*), Volumen 9. Carbondale: Southern Illinois UP.

Dewey, J. (1948). *The Later Works, 1925–1953. Vol. 2: 1925–1927.* New York: Menton Books.

Dewey, J. (1950). Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 9, 56–58.

Dewey, J. *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953 (1967-1987). The Early Works, 1882-1898 (1967-1972); The Middle Works, 1899-1924, (1976-1983); The Later Works, 1925-1953, (1981-1991*). Carbondale: Southern Illinois UP.

Dewey, J. (1948). *Experiencia y naturaleza*. México: FCE.

Dewey, J. (1950). *Lógica. Teoría de la Investigación*. México: FCE.

Dewey, J. (1993). *La reconstrucción de la filosofía*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.

Dewey, J. (2000). *La miseria de la epistemología. Ensayos de pragmatismo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Dewey, J. (1965). *Libertad y cultura.* México: UTEHA

Di Gregori, M. C.; López, F. (Comps.) (2014). *Regreso a la experiencia. Lecturas de Peirce, James, Dewey y Lewis*. Buenos Aires: Biblos.

Di Gregori, M. C. y Pérez Ransanz, A. R. (2010). "Las emociones en la ciencia y el arte. En Sixto Castro y Alfredo Marcos (comps.). *Ciencia y arte: mundos convergentes* (pp. 273-308). Madrid: Plaza y Valdés.

Fürnkäs, J. (2014). Aura. En Opitz, M. y Wizisla, E. (2014) *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Habermas, J. (1975). *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus.

Haskins, C.(1992). Dewey's 'Art as Experience': The Tension between Aesthetics and Aestheticism. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 28 (2), pp. 217 - 259.

Haskins, C. (2013). The myth of the Autonomy Fault Line in Aesthetics. En Hullat, O (ed.) *Aesthetic and artistic autonomy*. New York: Bloomsbury.

Hullat, O. (2013). *Aesthetic and artistic autonomy*. New York: Bloomsbury.

Joas, H. (1998). *El pragmatismo y la teoría de la sociedad*. Madrid: Siglo XXI.

Kang, J. (2014). *Walter Benjamin and the Media. The Spectacle of Modernity*. Cambridge: Polity.

Kosuth, J. (1991). *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*. The MIT Press.

Misak, Ch. (2013). *The American Pragmatists*. Oxford: Oxford University Press.

Opitz, M y Wizisla, E. (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Peirce, C.S. How to Make Our Ideas Clear. *Popular Science Monthly,* 12, 286-302

Platón, (2014). *República*. Traducción: Antonio Camarero. Buenos Aires: Eudeba.

Presas, M. (2013). La recepción estética. En David Sobrevilla y Ramón Xirau (2013). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. 25: Estética* (pp.123-144). Madrid: Trotta.

Vilar, G. (2013). La producción estética. En David Sobrevilla y Ramón Xirau (2013). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. 25: Estética* (pp. 101-122). Madrid: Trotta.

Weber, T. (2014). Experiencia. En Michael Opitz, y Erdmut Wizisla (2014) *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 479-525). Buenos Aires: Las cuarenta.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península.

Witte, B. (2002). *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa.

CAPÍTULO 8
La crítica y el espesor (a)social de la literatura

Verónica Stedile Luna

Introducción

El fin de este trabajo es poner en diálogo a tres de los críticos literarios más relevantes del siglo XX, a partir de los problemas que se plantearon sobre el lugar de lo social en la literatura y los métodos de lectura que propusieron para ellos. Si tenemos en cuenta que se trata de tres autores que han desafiado las disciplinas de procedencia – la historia y la filosofía en el caso de Walter Benjamin; la antropología en el caso de Georges Bataille y la teoría literaria en Roland Barthes –, que a su vez han producido cantidades de lecturas sobre literatura y que han tenido un fuerte impacto en la historia reciente de la crítica literaria argentina, la pregunta con la cual vamos a leerlos podría formularse así: ¿qué escriben sobre lo que la literatura hace con lo social? Tomaremos tres figuras o conceptos gravitantes para cada uno que nos permitirán sondear el efecto de ese encuentro. La noción de *escritura*, que contiene aspectos tanto formales como históricos para Barthes; la noción de *bajo materialismo*, según desarrolló Bataille en dos publicaciones cruciales: la revista *Documents* y *Acephále*; la noción de *iluminación profana* en Walter Benjamin[62]. Estas tres entradas para la teoría de cada autor son un recorte del sistema más general que delimita sus propias concepciones de crítica: qué es lo que la crítica literaria *puede* frente al poder y la historia.

La crítica literaria: una aproximación para definirla

El uso de la expresión "crítica literaria" ha tenido, entre el siglo XIX y el siglo XX, varios sentidos.[63] No siempre fueron delimitados, ni se trató, tampoco, de definiciones descartables don-

[62] En el Capítulo 7 de este volumen se realiza un análisis de la teoría de Walter Benjamin en relación con el carácter inherentemente social de lo artístico en torno al autor, la recepción y la potencialidad política del arte

[63] No me remito al siglo XXI, ya que aproximadamente desde los años noventa de la centuria anterior se suscitaron una serie de debates sobre el "fin de la teoría" y, por tanto, reformulaciones de lo que llamamos "crítica literaria". Estos debates han tenido también sus temporalidades heterogéneas y posiciones dinámicas. Siendo muy esquemáticxs podríamos decir que se han dirimido entre quienes consideran que la relación teoría-crítica es hoy de un tenor muy diferente e incomparable a lo que llamábamos "teoría y crítica literaria" en los años sesenta; y quienes consideran que asistimos a una deriva de lo mismo que le dio lugar en su surgimiento. Esta última perspectiva afirma que quienes acusan a la teoría de ser hoy "impotente" en su capacidad de intervención y modulación de la opinión pública olvidan que la impotencia, inoperancia, la falta y la carencia fueron constitutivos del discurso sobre la literatura. Para

de una era reemplazada por otra a lo largo del tiempo. Propongamos, entonces, una acepción general, a partir de la selección de dos énfasis que permiten ver cómo se va resignificando y rearticulando aquello que se entiende por crítica. La crítica literaria sería el ejercicio de una práctica institucional (en el marco de la universidad o el periodismo)[64] cuyo objetivo principal ha pretendido ser la valoración, discernimiento y capacidad de juicio sobre una obra (respecto de la cual se quiere distinguir entre lo bello y lo feo, las condiciones materiales de producción o dominación y la ideología, lo original y la reproducción de lo nuevo, etc.), pero que, sin embargo, encuentra muchas veces una insuficiencia en ese propósito. La imposibilidad de cumplir cabalmente tal propósito estaría dada por el hecho de que la crítica literaria tiene por objeto no al "mundo" (Barthes, 1972, 2003), sino a un lenguaje-otro, atravesado por una experiencia que se resiste a ser sometida a un proceso de discernimiento.

El primer énfasis de esa definición que ensayamos provisoriamente tiene en su base la noción kantiana de crítica,[65] vinculada a la facultad de juzgar o distinguir valores (lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo). Esta perspectiva ha sido cuestionada y reformulada por la teoría crítica de la escuela de Frankfurt, según la cual no se distingue entre dos valores iguales, sino que se busca la destrucción de la apariencia o naturalizaciones; desde esta mirada materialista, la crítica no leería en la literatura simplemente un contenido estéticamente valioso, o la legitimación de las tradiciones, sino la "pretensión de validez" de esas tradiciones y el modo en que estas encubren o desenmascaran las relaciones de dominación (Bürger, 2010, p. 12).[66] En ese sentido, la crítica está también asociada a un poder, como expuso Judith Butler (2001) en un texto sobre Michel Foucault y el concepto de virtud.[67]

El segundo énfasis de la definición resignifica los alcances de la facultad de juzgar. En un texto central para pensar los devenires de la crítica literaria y sus funciones, Maurice Blanchot (1949)[68] rescata otro matiz de la crítica kantiana que se refiere a la "interrogación de las condiciones de posibilidad de la experiencia científica", y entonces pone en el centro de la crítica literaria la búsqueda de la posibilidad de la experiencia (1949, p. 12). Para Blanchot, la crítica

una lectura sobre estos debates ver: Dossier "La resistencia a la teoría" (Podlubne, 2017) y Dossier "Historia y usos hispánicos de la teoría" (Nacher, 2015).

[64] Esta aseveración la encontramos tanto en ensayos de mediados de siglo XX como "Acerca de la crítica" (Blanchot, 1949), como en publicaciones recientes de Jorge Panesi (2018), *La seducción de los relatos*.

[65] Nos referimos a la *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (1790).

[66] Deslindar esas acepciones fue una tarea que también hicieron Theodor Adorno y Raymond Williams, para quienes, a grandes rasgos, "juicio" implicaba una manera de subsumir lo particular en una categoría general, ya constituida, mientras que la crítica interrogaría sobre la "constitución oclusiva del campo de conocimiento al que pertenecen esas mismas categorías" (Butler, 2001, s.p.).

[67] El texto de Foucault en cuestión es una conferencia titulada inicialmente "¿Qué es la crítica?" (1978), que luego dio lugar al ensayo "¿Qué es la Ilustración?" escrito en 1984 y publicado en 1993 por la revista *Magazine Littéraire* en su número 309. A la idea de crítica como práctica, Foucault agregaba la cuestión de *¿cómo no ser gobernado?*, de no querer aceptar ciertas leyes porque son injustas, porque esconden una ilegitimidad esencial. La crítica expone esa ilegitimidad: "No se trata de referir la práctica a un contexto dado de antemano, sino de establecer la crítica como la práctica que cabalmente expone los límites de ese mismos horizonte epistemológico", (citado en Butler, 2001, s.p.), y más adelante: "(…) yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus efectos de verdad".

[68] En la introducción a *De Sade a Lautréamont*, titulada "Acerca de la crítica", Blanchot (1949) parte de una afirmación más o menos aceptada en términos generales: "La crítica es un compromiso entre dos instituciones: la universidad y el periodismo", por lo cual el crítico sería una suerte de mediador que "pone a la literatura en relación con realidades importantes". Entonces se pregunta cómo se realiza, qué exige, qué significa esa mediación. A lo que responde: "cierta habilidad para escribir, capacidad de grado y buena voluntad. Es poco, por no decir: no es nada". Esta última certeza, de que la es *casi nada* o que carece *casi de realidad* es el nudo sobre el que gira su texto porque desprende de allí lo que considera una verdadera función para la crítica. Para Blanchot, ese "no ser nada" anuncia la más profunda verdad de la crítica, la que dialoga con la realidad inexpresada e indefinida de la obra literaria.

trabaja sobre el vacío de la obra, ya que persigue el poder de la literatura de elaborarse en constante carencia[69] –tal sería su capacidad de comunicar o "hacer resonar".[70] Contrario a las quejas que se le profieren a la crítica sobre su incapacidad para juzgar bien, Blanchot sostiene que la novela o el poema "se sustraen porque tratan de afirmarse al margen de todo valor" (1949, p. 13). Entonces, concluye que la función de la crítica es "preservar y liberar el pensamiento de la noción de valor" y en consecuencia, "abrir la historia a lo que en ella se desprende de todas las formas de valor" (1949, p. 13).[71]

Estos dos aspectos, énfasis o fuerzas tensoras del ejercicio de la crítica están presentes en mayor o menor medida, todas las veces que se pone en juego una lectura literaria, ya que no es posible sustraernos como críticxs de las relaciones de poder, a la vez que la experiencia literaria siempre nos pide algo más. En el siguiente apartado desplegaremos cuáles han sido los aportes de distintxs autorxs para pensar el problema de la crítica en relación a estos dos énfasis; y luego, analizaremos qué escriben Georges Bataille, Roland Barthes y Walter Benjamin sobre lo que la literatura hace con lo social.

La crítica literaria y su relación con lo social

Si recapitulamos lo apuntado hasta aquí, observamos que la crítica literaria atañe tanto a un ejercicio sobre los valores estéticos de la obra, como a la capacidad de desmantelar los procedimientos por los cuales las relaciones de dominación se proponen como legítimas haciéndose pasar por naturales, así como también a la suspensión de esos valores en tanto parámetros del diálogo con la obra literaria. Esto sin entrar en pormenorizaciones acerca de la relación entre la crítica y las distintas teorías.[72] Despleguemos, entonces, los dos énfasis o fuerzas antes propuestas (lo social como un conjunto de relaciones de dominación a visibilizar y lo social en conflicto con una experiencia no articulada aún), reactualizadas en su variable más contemporánea: esto es, sin remitirnos ya al influjo kantiano, pero conservando para la primera variable la idea de que la crítica es una destrucción de las apariencias o los engaños, también en la literatura. Nos detendremos para ello en las nociones de "función" (Eagleton, 1999) y "media-

[69] En un dossier sobre la "Resistencia a la teoría", Judith Podlubne (2017), su coordinadora, indaga en los discursos que hablan del fin de la teoría, y por tanto el fin de la crítica literaria. Tras recorrer distintas afirmaciones recientes que dan cuenta de esa preocupación, en críticxs e investigadores de distintos centros académicos, vuelve sobre los postulados iniciales de la teoría literaria, vinculados con el romanticismo. Entonces advierte que "la teoría es el modo en que el saber experimenta la fecundidad de su falta" y a continuación afirma: "el rasgo diferencial del auténtico saber teórico es la experimentación con el tenor performático del concepto, el encuentro con el punto en que ese tenor excede la convención y vuelve infinitas sus posibilidades de significar. Hay reflexión teórica porque la conquista del concepto arroja siempre un "residuo de indeterminación" que retorna transfigurado en conceptualizaciones futuras" (2017, s.p.).

[70] Blanchot cita al respecto una imagen de Heidegger que nos servirá para iluminar esta cuestión: "En el ardiente tumulto del lenguaje no poético [nosotrxs diríamos: la crítica] los poemas son como una campana suspendida al aire libre, y a la que una ligera nevada caída sobre ella alcanzaría a hacer vibrar, roce imperceptible, capaz sin embargo de estremecerla armoniosamente hasta la disonancia. Quizá el comentario no sea más que un poco de nieve que hace vibrar la campana" (1949, p. 8).

[71] En la estela blanchotiana, Nicolás Rosa afirmaba, hacia 1982, que "el concepto de *crítica* como juicio valorativo y estimativo se ha disuelto progresivamente, siendo reemplazado por los de *lectura, interpretación, entrada*, que más allá de las connotaciones ideológicas específicas, tienden a dar cuenta de la polisemia consubstancial al fenómeno literario – por definición sobredeterminado – y a destituir una crítica positivista, unitaria y dogmática " (1982, p. 362-363).

[72] Para un análisis de esto pueden consultarse los manuales de Culler (2004) y Eagleton (2012).

ción" (Altamirano y Sarlo, 1993) para el primer énfasis, y las de "ética" (Giordano, 1995, 2015, 2016) y "resistencia" (Dalmaroni, 2015) para el segundo.

Uno de los rasgos de la crítica es el carácter de "portador profesional de la mediación" (Hauser, 1975, p. 11, 185),[73] por el cual se constituye en modeladora de la opinión pública, forja y determina valores –aquello que vale la pena ser leído por sobre lo que no; o bien aquellas zonas del pasado que merecen ser salvadas por sobre las que no (Williams, 2003)[74]. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano la definen en esos términos: "la antigua crítica estética era en general una estética de los géneros poéticos" (1993, p. 33) Sobre otros presupuestos fundaría su existencia la crítica como categoría cultural moderna. No únicamente sobre el principio del carácter relativo de los valores literarios, como señala Auerbach, sino sobre el postulado del valor de la originalidad y sobre la idea "de una selección y de una elección aptas para guiar al público frente a una producción que cada vez más halla su virtud en la diversidad" (Delfau y Roche, 1977, citado en Altamirano y Sarlo 1993, p. 176). Y, además, distinguen entre la crítica profesional y la crítica universitaria como disciplina: "dos almas" que forcejean en la definición de la crítica como actividad intelectual, la crítica como ejercicio del gusto y la sensibilidad, y la crítica como producto de un saber objetivo.

Esta perspectiva incluye, para otros autores, evaluar a la crítica por sus funciones históricas, su interés o indiferencia por la vida social, y la imposibilidad de disociar el estudio del lenguaje de las instituciones sociales y culturales en general. Terry Eagleton (1999) parte de ese marco para explicar la historia de la crítica que va de su surgimiento en la Ilustración –"en un íntimo compromiso empírico con el texto social de los primeros momentos de la Inglaterra burguesa" (1999, p.27)– y lo que considera, a fines de los años noventa como su carencia de función sustantiva –un tipo de transacción que se daría entre academias y no entre academias y sociedad.[75] En un recorrido por casi doscientos años de crítica inglesa, lee distintos puntos de inflexión donde el "interés por los procesos simbólicos de la vida social y la producción social de formas de subjetividad" (1999, p. 139) comprometió a las funciones de la crítica o se diluyó en otras búsquedas.

Para Eagleton (1999), la crítica europea nació de la lucha contra el Estado Absolutista a principios del siglo XVIII,[76] en el marco de una esfera pública[77] burguesa donde se suspendían

[73] Ver en nota 6 que Blanchot parte de esa idea de "mediación" para moverse hacia otra función de la crítica.

[74] Es importante destacar que para Williams la crítica no es la única institución que interviene en la tradición selectiva de la cultura (ver el Capítulo 4 en este mismo volumen), aunque sea esta una de las acciones principales de su función más o menos declarada.

[75] Eagleton afirma que "la crítica solo pudo reclamar con autoridad su derecho a existir cuando la "cultura" se convirtió en un proyecto político vigente, la "poesía" en metáfora para la calidad de vida social y el lenguaje en paradigma para el conjunto de práctica social. Hoy en día, aparte de su función marginal en la reproducción de las relaciones sociales dominantes a través de las instituciones académicas, la crítica ha quedado despojada casi por completo de tal *raison d'étre*" (1999, p.122).

[76] Para otros autores, como Raman Selden en *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al postestructuralismo*, la "crítica literaria" comenzó en 1920 con los escritos de T.E. Hulme, T.S. Eliot y I. A. Richards. Para Eagleton, es a partir de esos años que la crítica se convierte en académica y pierde su capacidad de intervenir en la vida pública. Lo propio de la crítica era, para Eagleton, su no especificidad, aquello que la hacía dialogar con lxs lectores de un público amplio.

[77] Eagleton toma la noción de "esfera pública" de Jürgen Habermas (1962), y dice: "Suspendida entre el Estado y la sociedad civil, esta «esfera pública» burguesa, como la ha denominado Jürgen Habermas, engloba diversas instituciones sociales – clubes, periódicos, cafés, gacetas- en las que se agrupan individuos particulares para realizar un intercambio libre e igualitario de discursos razonables, unificándose así en un cuerpo relativamente coherente cuyas deliberaciones pueden asumir la forma de una poderosa fuerza política. (…)Visto históricamente, el concepto moderno de crítica literaria va íntimamente ligado al ascenso de la esfera pública liberal y burguesa que se produjo a

las categorías preconcedidas (títulos de nobleza, poder social, tradición) por un nuevo orden: "la capacidad para constituirse en sujetos discursivos que coparticipen en un consenso de razón Universal" (p. 11), es decir, un orden de lo individual que convierte en igualdad abstracta las diferencias reales, ya que a la autoridad de clase se le opone una autoridad válida solo para esa esfera, y en cierto modo performática: un tipo específico de racionalidad que se debía expresar en un cierto modo del discurso. Pero ya en el siglo XIX la lucha de clases, la ampliación del público lector y las leyes del libre mercado descoloraron ese espacio de racionalidad conocida donde operaba la opinión del crítico.[78] Esas transformaciones produjeron la primera crisis de la relación entre crítica y esfera pública, así como también la solución que con más o menos variaciones habría perdurado, según Eagleton, hasta nuestros días: la emergencia de la figura del sabio que opone el arte y la literatura a los hechos de la sociedad, o considera que el arte es "la más absoluta y más profundamente arraigada respuesta a la realidad social dada" (1999, p. 47). A fines del siglo XX, lejos de restablecerse el consenso, lo que se acelera es la heterogeneidad cultural del público lector, por la cual la crítica ha preferido permanecer en el ámbito universitario, concluye Eagleton.

Esta forma de historizar la crítica contiene una serie de supuestos que dan cuenta de un tipo de concepción particular, no necesariamente generalizable: a) que la crítica debe ser evaluada en función de su pertinencia social; b) que esa pertinencia social se define por un modo de establecer mediaciones con el "gran público"; c) que en la articulación de esos dos aspectos cabe la responsabilidad de interrogarse por las tramas de poder; d) y que, para ello, la crítica debe negarse a disociar el estudio de la literatura de las instituciones sociales y culturales. Esos supuestos modulan una forma de pensar los alcances de un estudio sobre lo social en la literatura, que no solo desenmascare las relaciones de dominación –a partir de un análisis que vincula todo el tiempo el lenguaje con la estructura material en la que circula– sino que además tenga un efecto sobre ellas como consecuencia de establecer una relación concreta con la sociedad que las padece.

El otro tipo de fuerza o énfasis que configura y tensiona los alcances de la crítica como práctica es aquel que, en tanto reconoce a la literatura como objeto de la crítica, no puede dejar de lado la experiencia de un vínculo íntimo e indeterminado que se suscita en el encuentro con la lectura, y que forma parte de lo que exige ser analizado o pensado cuando hablamos de las tramas de lo real en la literatura.[79] En ese sentido, la crítica se autoevalúa como una forma de

principios del siglo XVIII. La literatura sirvió al movimiento de emancipación de la clase media como medio para cobrar autoestima y articular sus demandas humanas frente al Estado absolutista ya una sociedad jerarquizada" (Eagleton, 1999, p.11-12).

[78] Eagleton explica, al respecto, que si el papel del crítico era el de "administrar las normas en las que se desenvuelve el mercado del discurso cultural" (1999, p.18) las luchas obreras como manifestación de la lucha de clases lo volvieron sospechoso de tener una intencionalidad política en sus discursos; asimismo, las leyes del libre mercado pusieron en cuestión su palabra ya que resultaba menos eficiente que otros mecanismos de selección de la lectura.

[79] "Lo real" es un término filosófico y vinculado al psicoanálisis que no alude a la "realidad" como categoría sociológica, sino a una dimensión ontológica de las cosas: lo que las cosas son y no lo que se nos manifiesta o el modo en que las nombramos. Lo real no se corresponde con algo que un conjunto de palabras o expresiones disponibles de la lengua podrían nombrar. Según Lacan, cuando aprendemos a hablar modulamos la experiencia con el lenguaje heredado, y queda atrás un continuum amorfo que siempre pugna por volver –subir a la escena del discurso–, en ese sentido la noción de sujeto designa una sujeción al lenguaje (nos obliga a insertarnos en él diciendo "yo", pero "yo" no designa a nadie). Esta relación conflictiva entre lenguaje, sujeto y eso que no tiene nombre pero que siempre está (y que podría pensarse como "lo real") resulta de especial interés para los estudios sobre la literatura, ya que esta trabaja en el límite de la relación entre experiencia y lenguaje, donde lo real puede manifestarse como síntoma. Vale acla-

diálogo con la literatura que no aplaste, en su propia argumentación, la extrañeza del acontecimiento. Por acontecimiento entiéndase la efectuación de una experiencia incalculable, no reductible a las expectativas determinadas por lo "pasado" –o el pasado– y por lo conformado (las cristalizaciones de lo simbólico que se correspondería con modos de clasificar por clase, raza y género) (Badiou, 2002).[80] La crítica aspira así a "ser un mecanismo capaz de llevar la exploración hasta el corazón secreto de las morales que dominan los intercambios simbólicos de una época", y a la vez "preservar la rareza de lo que ocurrió durante la lectura, ya que entiende que la literatura puede suspender las cristalizaciones del sentido común y restituirle a lo real su condición misteriosa" (Giordano, 2015, p. 46). En ese sentido, la crítica no sería una práctica de develación de las ideologías dominantes, sino un tipo de escritura que procura dialogar con aquello por lo cual la literatura es peligrosa para los órdenes de lo dominante: su efecto incalculable, extraño, inquieto es irreductible por tanto a la representación de escenas de injusticia que deben ser condenadas o escenas de liberación que debieran hacernos tomar conciencia. Giordano expresó ese problema en forma de interrogación, incorporando la cuestión institucional:

> ¿cómo decir lo intransferible de nuestras experiencias con la literatura en un lenguaje ocupado por generalidades teóricas y políticas, un lenguaje en el que los conceptos y las consignas morales […] imponen inmediatamente la adopción de un punto de vista totalizador y al mismo tiempo cómo comunicar el sentido y el valor de esa experiencia literaria (que es, precisamente, una experiencia de suspensión del valor y del sentido) de forma que, sin negarla del todo, […] pueda […] ser referida en el interior de algún debate crítico de actualidad? (1999, p. 142)

El doble movimiento que propone Giordano en ese párrafo es relevante porque da cuenta de las articulaciones no-lineales entre la literatura y lo social–institucional. Eso que llama "lo intransferible de nuestras experiencias" y el "valor" o "sentido" no pueden ser expuestos en una comunicación sin que uno desbarajuste el poder o la elocuencia de lo otro. Para seguir reflexionando acerca de esos énfasis, tomemos la lectura que hace Miguel Dalmaroni (2009) del concepto "estructura de sentimiento", de Raymond Williams, teórico marxista de la cultura. Porque cuando se habla de un momento de indeterminación en la lectura como un espesor "a-social del arte", no se intenta definir una esencia trascendental o sagrada, desprovista y aséptica respecto de la maraña de lo social. Por el contrario, Dalmaroni demostró que ese espesor a-social lo es en tanto tiene relación con eso que Karl Marx pensó en términos de "energías excedentarias".

---

rar que "síntoma" no se refiere solo a la relación entre lo consciente e inconsciente de una persona, para muchxs investigadorxs la historia, el arte y la política también manifiestan síntomas en relación con aquello que no ha sido articulado por los órdenes del discurso (para este último tema véase Didi-Huberman 2009, 2010; Rancière 1996, 2005).

[80] Esta noción de acontecimiento está en diálogo con la posición teórico-filosófica de Badiou, para quien "los acontecimientos son singularidades irreductibles, "fuera-de-la-ley" de las situaciones" (2002, p.50). Entonces, el acontecimiento es, a la vez, "*situado* –es un acontecimiento de tal o cual situación- y *suplementario*, es decir, absolutamente desprendido o desligado de todas las reglas de la situación" (Cerletti, 2008:31).

A partir de estas cuestiones, retoma, en una lectura williamsiana de las energías, la advertencia según la cual, si pudiéramos contrastar la totalidad social observable –es decir, la sociedad o lo que la sociedad produce– con una obra, o el texto con la ideología, encontraríamos un excedente, que algo "siempre sobra". Activo, nuevo, emergente, ruptura, creatividad, deseos aún incumplidos, energía humana, intención humana: según Dalmaroni, al elaborar su teoría de las "estructuras del sentir", Williams repensó esas energías en términos de "lo que escapa" o lo que "sobra" ("some element remains") (Dalmaroni, 2004, p.44).[81]

Este tipo de lectura sobre Williams advierte un resto de indeterminación en el análisis materialista de la cultura ya que se detiene en el desajuste entre literatura y sociedad antes que en las oposiciones o derivas infinitas del significado. Esto es, insiste Dalmaroni, lo que permite a Williams leer el modo en que obras literarias que se corresponderían con el proyecto social ideológico de la dominación (las novelas que sostienen la moral del imperialismo inglés), contienen en sí o articulan una experiencia o *estructura de sentimiento* que no es del todo sujetada por ese poder ya dado, ya constituido. En ese sentido, una crítica social del arte como la que Dalmaroni recupera de Williams, estaría atenta a leer menos la reproducción de los sistemas de dominación por los cuales todo documento de cultura es un documento de barbarie (Benjamin en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, 1973),[82] que al momento en el cual una fuerza excedentaria y contingente permite emancipar una experiencia no contada.

Recientemente, en un artículo titulado "Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana", Dalmaroni (2015) sostiene que las teorías subalternistas, poscolonialistas y de los estudios culturales desecharon una noción de literatura como "rechazo de los conceptos de valor estético y de calidad literaria por su condición elitista" (Avellaneda en Dalmaroni, 2015, p. 48). Como cuestionamiento a esa posición, se pregunta: "¿por qué una determinada noción de 'literatura', apropiada solo para los efectos que nos propongamos, no podría tomar su lugar en la prosecución de una crítica genuinamente materialista y emancipatoria?" (p. 50). Esa noción, parece decirnos el texto, no tiene por qué estar reñida entre la idea de lectura como "experiencia" o "pura subjetividad" (conceptos no sinónimos) y la idea de lectura como "práctica cultural", objetivable, aprehensible a través de un método historiográfico que la haga emerger de los documentos de recepción:

> No se trata de dar vueltas en una cárcel con dos salidas falsas: una que da al fenomenologismo metafísico de la experiencia (interior, subjetiva) y otra que lleva a un implacable materialismo de las determinaciones (sociales, culturales). Se trataría, por el contrario, de búsquedas que –en la selva de los dialectos filosóficos disponibles– procuran un hablar otro, uno que está siempre por ser inventado: algo así como un pensamiento del acto de la lectura como contingencia incalculada y emergencia única en el "entre", en el instante o el punto ínfimo del hia-

[81] Dalmaroni advierte que si bien Williams consideró y discutió los riesgos cuantitativistas de una "conciencia excedentaria", no parece tener reparos en retomar también allí la idea de una "energía" disponible "más allá de las tareas inmediatamente necesarias" de los sujetos sociales (citado en Dalmaroni y Stedile Luna, 2018, s.p.)

[82] Abundan traducciones y glosas de ese texto benjaminiano. En nuestro caso, hemos trabajado con la edición de Editorial Las Cuarenta (2009) revisada por Miguel Vedda.

> to, la fisura, el trauma de la condición escindida de la subjetividad (Dalmaroni, 2015, p. 54).

Este tipo de crítica de lo social deviene fuertemente política porque ostenta una teoría del sujeto no determinista, no determinable, que produce una serie de energías sobre cuya disposición el capitalismo no tiene la última palabra.

Como vimos, Terry Eagleton (1999) piensa en términos de "función de la crítica", Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo de "mediaciones de la crítica" (1993), Alberto Giordano (1995, 2015, 2016) lo hace a partir de la indagación en las "éticas de la crítica" y Dalmaroni (2015) postuló la necesidad de interrogar las "resistencias de la crítica". Sin embargo, estas fuerzas que intentamos delimitar poniéndolas en relación, no pretenden ser expuestas como síntesis histórica de corrientes teórico-críticas, ni una muestra de lo más representativo de la crítica, sino desplegar imágenes críticas que establecen contrapuntos y continuidades, y que han influido en gran parte de la crítica literaria argentina como el conjunto de problemas que no pueden dejar de interrogarse cada vez que se emprende esa tarea. Tampoco es el objetivo de este trabajo historizar esas tensiones y el modo en que fueron reformuladas, reelaboradas y reapropiadas en las discusiones críticas locales;[83] sino desplegar brevemente las modulaciones en que se declina la noción de crítica, para explorar luego los autores que nos interesan.

Gran parte de los críticos y teóricos de la literatura moderna coinciden en señalar que si durante mucho tiempo la sociedad clásico-burguesa ha visto en la palabra un instrumento o una decoración transparente, ahora vemos con ella un signo y una verdad, por el cual asistimos a la inminencia del malentendido que se aloja en la distancia entre las "palabras" y las "cosas".[84] Los énfasis que fuimos señalando surgen de la vinculación compleja con ese signo y esa verdad, por la cual la crítica consiste tanto en desmontar las formas de dominación como indagar en el tipo de experiencia que se produce.

Roland Barthes ha sido un insistente pensador de las relaciones conflictivas entre crítica y sociedad, especialmente desde *El grado cero de la escritura* (2011) hasta *Ensayos críticos* (2003), donde puso en juego la doble dimensión de la crítica (la semiótica como una máquina capaz de introducir una crítica ideológica en la más cotidiana de las manifestaciones culturales y la crítica literaria como escritura de una experiencia de lectura). Georges Bataille y Walter Benjamin han sido dos pensadores de la noción de experiencia en relación con los estudios literarios y culturales; contemporáneos y tal vez amigos, desarrollaron gran parte de su obra en el período de entreguerras cuando vislumbraban el creciente ascenso del fascismo en Europa. La pregunta por el materialismo dialéctico, el curso de la historia, la influencia de Nietzsche, la escritura provocadora y no ceñida a las expectativas disciplinarias de su época, la pasión por Kafka, son algunas de las convergencias que podemos encontrar entre sus obras; sin embargo, sus escrituras distan tanto como el punto mínimo donde hacen girar sus obsesiones. Bataille

[83] Jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata – CONICET, lo está haciendo en este momento, como Federico Cortés, Ana García Orsi, Natalí Incaminato, entre otrxs.

[84] "La supresión de la distancia entre las palabras y las cosas es el sueño constitutivo a cuya sombra se despliega el recorrido interminable del intervalo que las separa" (Rancière, 2011, p.217).

pensó incansablemente cómo determinadas experiencias desbordaban los sistemas de pensamiento occidentales (el idealismo de Hegel pero también el materialismo de Marx y Engels, la economía tradicional, la estética, la historia de la literatura); nos detendremos especialmente en *Diccionario crítico,* "La noción de gasto" y "La religión surrealista", tres producciones publicadas entre 1929 y 1949 donde buscó explorar al límite aquello que ha sido dejado de lado por una organización binaria del pensamiento: lo alto por sobre lo bajo, lo productivo por sobre lo inútil, la materia formal por sobre lo informe, la idea por sobre la materia, lo Uno-racional por sobre lo *acéfalo* y múltiple, la cabeza por sobre el dedo gordo del pie. Esas exploraciones están en la base de su único libro enteramente dedicado a la literatura, *La literatura y el mal* (Bataille, 1957), que no por casualidad retoma el concepto que había elaborado en 1949 para pensar la economía en *La parte maldita* (Bataille, 2009). En relación con Walter Benjamin, analizaremos la figura crítica de "iluminación profana" propuesta en "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" (2014), en tanto permite complejizar las relaciones entre literatura, política e historia.

Roland Barthes: escritura y significación

En *Ensayos críticos*, un texto de 1964, Roland Barthes afirmaba que "el lenguaje es esta paradoja: la institucionalización de la subjetividad" (2003, p. 211).[85] Tal reflexión nos ofrece un punto de partida para pensar cómo la crítica literaria ha abordado el carácter social de la literatura, teniendo en cuenta los dos énfasis que venimos señalando desde el inicio del capítulo (el institucional, atravesado por las relaciones de dominación y la experiencia como una potencia irreductible a los poderes establecidos). Con "institucionalización", Barthes entiende la coartada por la cual la sociedad alienada que produce, consume y justifica a la literatura se sirve de ella (2003, p. 92). La crítica atendería entonces a ese momento en el cual la literatura puede desujetarse de las condiciones de alienación, y producir otras significaciones en el marco de esa paradoja. Para desarrollar este problema nos detendremos en la historización de esa paradoja según la idea de "escritura" que propuso Barthes en *El grado cero de la escritura* (2011); la idea de "significación" esbozada en *Ensayos críticos*, con la cual afirmaba que "más que expresar lo real, [el arte] tiene que significarlo" (2003, p. 113-114); y por último, de *Crítica y verdad* (1994) exploraremos la relevancia que Barthes otorga al "sentido por diferencia" en el análisis literario, por sobre las generalizaciones que permiten establecer las constantes.[86]

[85] El año 1964 se corresponde con la primera edición francesa, y 2003 con la edición que tomamos para este trabajo, traducida al español por la editorial Seix Barral.

[86] Esta serie de libros de Barthes ha sido explorada como su momento marxista y cientificista de la crítica literaria, en el cual se ocupa de figuras y problemas tales como el compromiso del escritor o las relaciones de dominación. En contraposición, títulos como *El placer del texto*, o *S/Z*, *Lo obvio y lo obtuso*, *Cómo vivir juntos*, entre otros, se corresponderían con otras búsquedas éticas y literarias, y se expone de manera más radical el poder de la experiencia de la literatura como extrañeza, inquietud, indeterminación frente a *lo dado* de la lengua. No obstante lo acertado de estos señalamientos, lecturas como las de Alberto Giordano nos han permitido advertir que aún en los textos más tempranos de Barthes, que se corresponderían con una búsqueda marxista e histórica de la definición de escritura y la función del escritor, sus principales hipótesis están atravesadas tanto por la dimensión institucional y por el señalamiento

En *El grado cero*, Barthes exploró el momento histórico donde el monopolio del lenguaje que pertenecía a escritores, predicadores y juristas, estalla. Esto tiene especial relevancia, porque se trata de interrogar qué hace la literatura con las codificaciones de lo social, y en particular con el lenguaje heredado donde esas codificaciones se encuentran más cristalizadas. Según Barthes, en el arte clásico, las palabras eran experimentadas como "decorado del pensamiento" (2011, p. 13), porque se trataba del encuentro entre un Espíritu Universal y un signo decorativo sin espesor, sin responsabilidad en el espacio de una transparencia, una circulación sin resabios. La prosa y la poesía eran magnitudes –prosa era elocuencia y poesía, preciosismo. Se trataba siempre de un lenguaje único que reflejaba las eternas categorías del Espíritu. Pero desde la Revolución Francesa el escritor no es el único que *habla*,[87] por lo tanto la palabra ha dejado de ser un instrumento o un vehículo (Barthes, 2011, p.24), ya no es transparente sino que emerge modelada por una forma.[88] Cuando el mundo inteligible del arte clásico estalló, se hizo evidente que el lenguaje no tenía una relación alética con la realidad –un derecho sobre la verdad–, sino un vínculo contradictorio y complejo con la opacidad de los signos.

A partir de esa lectura histórica, Barthes definió la noción de escritura como una función que se distingue de la lengua (la gramática convencional que le es heredada a todo escritor) y el estilo (la "mitología personal y secreta del autor" (2011, p. 48), fragmentos de una realidad absolutamente extraña a la lengua).[89] El problema con el que se encontró la escritura moderna fue que quiso aspirar a ser una escritura neutra o grado cero, es decir, independiente de la lengua y del estilo, ausente de sí misma. Sin embargo, todo acto de escritura, por más negativo que sea respecto de la continuidad con un lenguaje heredado (con el pasado, con la institución y con la tradición), se reinscribe en la institución literaria o tiende a desaparecer. El crítico explora, entonces, una correlación estructural entre dos tipos de niveles de realidad (la sociedad y el texto) que se produce como un desajuste, porque el escritor busca afirmarse en el "movi-

de las relaciones de poder, como por una experiencia que interrumpe o suspende algunos de los valores que configuran la primera fuerza. Ese movimiento doble es el que privilegiamos en nuestro abordaje.

[87] En este punto, podemos observar una continuidad y una diferencia con respecto al planteo de Eagleton sobre las funciones de la crítica: en cuanto a las continuidades es evidente que Barthes también observa las transformaciones de ese espacio público donde críticos, escritores y público lector ya no están sujetos a una relación cohesiva de valores y fuerzas; pero por el contrario a la preocupación de Eagleton, Barthes no repara en la función de un sujeto –¿quién habla?, ¿quién escribe?– sino que introduce la idea de una "sociología de la palabra", esto es una perspectiva que advierta las relaciones entre escritura y poder. Ya que no se trata de una relación regida por el orden de verdad –"dado que ya no es rigurosamente transitivo, [el lenguaje neutraliza] lo verdadero y lo falso" (Barthes, 2003, p.206)– sí aloja o responde a las relaciones de poder que se regulan el orden social.

[88] Culler, en su estudio sobre Barthes, dice: "esta *écriture classique* está basada en la suposición de que existe un mundo inteligible, familiar y ordenado al cual se refiere la literatura. En este caso, la escritura es política por la manera en que connota universalidad e inteligibilidad" (1987, p.32). Recupera, para explicarlo, el ejemplo de Madame de Lafayette cuando escribe que Le Comte de Tende, al enterarse de que su mujer estaba esperando un hijo de otro hombre, "pensó lo que es natural pensar en tales circunstancias". En el arte clásico, insiste Barthes, un pensamiento ya formado engendra una palabra que "lo expresa" y lo "traduce". En la poética moderna las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el "pensamiento" es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras.

[89] Según Barthes, "la lengua funciona como una negatividad, el límite inicial de lo posible, el estilo es una Necesidad que anuda el humor del escritor a su lenguaje. Encuentra allí la familiaridad de la historia y aquí la de su propio pasado. La realidad formal entre lengua y estilo es la escritura, que tiene un valor, un tono, un ethos. Con esto se compromete el escritor. Compartir una escritura es compartir una moral, el tono, la elocución, el fin, lo natural de sus palabras: "Hébert [activista de la revolución francesa que editaba un folletín] jamás comenzaba un número del *Père Duchême* sin poner algunos "¡mierda!" o algunos "¡carajo!". Estas obscenidades no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es solo expresar o comunicar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella. Cada vez que el escritor moderno traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la literatura; lo que se lee en la pluralidad de las escrituras modernas es el callejón sin salida de su propia Historia (Barthes, 2011, p.48).

miento de una negación [de la lengua y del estilo]" (Barthes, 2011, p. 13) pero tal negación no puede durar porque las palabras tienen una memoria segunda que prolongan misteriosamente en medio de significaciones nuevas. En ese sentido, la literatura trabaja en un vínculo de resistencia con lo social, en tanto quiere encontrar un lenguaje que prescinda de los fundamentos y valores que sostienen los hilos de lo social, pero no puede desentenderse totalmente de ellos: "Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión" (Barthes, 2011 p. 22).

Esta cita, de resonancia benjaminiana –aunque no podamos afirmar que proviene de ese contacto–, condensa el problema que le interesa pensar a Barthes cuando esboza una historia de la escritura: la relación entre lo dado o la coerción –"las escrituras precedentes y las propias del pasado" (Barthes, 2011, p. 21)– y la circunstancia extraña al lenguaje o la desujeción de ese pasado. Ambas fuerzas constituyen la escritura para Barthes, por lo tanto se trata de indagar en esa ambigüedad.

Desde esta perspectiva, una crítica social de la literatura[90] no sería aquella que identifica especialmente las relaciones de dominación, las convenciones sociales o los patrones representados en la literatura, sino la que advierte el momento donde un espesor a-social del arte emerge y hace tambalear el vínculo entre lenguaje y sociedad porque perturba algo de lo insospechado, aun no nombrado, ni codificado que sostiene tales leyes, convenciones y patrones. En ese sentido, Giordano (1995) ha postulado que la "responsabilidad social de la forma" no se "mide por su poder de conformarse (representándolas o representando según ellas) a las leyes de inteligibilidad histórica que la sociedad se da para estar cierta de sí misma, sino por la potencia del golpe de incertidumbre con el que sacude los fundamentos de esas leyes" (p. 17-18). Así, la relación entre "forma de la escritura" y sociedad se produce por una intervención de la primera en los fundamentos de la segunda, que "vale por el trabajo de descomposición al que somete al orden opresivo de la lengua, por la resistencia que opone a la voluntad de dominio que implica la lengua" (Giordano, 1995, p.18).[91]

Esta noción de escritura como poder y desujeción del poder al mismo tiempo puede ser articulada con otro concepto de gran interés para Barthes que es el de "significación", en torno al cual afirmaba que "las ideas, los temas, interesan menos que el modo con que la sociedad se apodera de ellos para convertirlos en la sustancia de un cierto número de sistemas significantes" (Barthes, 2003, p. 213). Nos detendremos entonces en tres de los *Ensayos críticos* (2003) donde es posible seguir explorando la paradoja con la que iniciamos este apartado – "el lenguaje es la institucionalización de la subjetividad" –: "'Écrivains' y 'Écrivants'", "La revolución bretchiana" y "La respuesta de Kafka". En estos últimos, el problema de la significación es explorado a partir de algunas nociones como las de "distancia" y "arbitrariedad del signo" en el caso de Bretch y la de "técnica" en el universo de Kafka.

[90] Es importante destacar que cuando hablamos de crítica social, o de consideraciones sobre lo social, no hablamos, en el caso de Barthes, de sociología de la literatura, análisis que restringe a un estudio sobre el público (1964, p. 110).

[91] Algunos ejemplos de ese modo de leer los encontramos en *Política de la literatura* (2011) de Jacques Rancière, especialmente los capítulos dedicados a la novelística de Gustave Flaubert y Marcel Proust; y en el plano local, en los ensayos de Martín Prieto sobre poesía y peronismo (2010).

Para Barthes, significar es arreglárselas con el lenguaje heredado para poner en el mundo un objeto que vinculándose con lo real sea lo suficientemente singular como para tocar al otro: "en literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos 'falso' quiero ser, tanto más "original" tengo que ser, o si se prefiere, tanto más 'indirecto'" (2003, p.13).[92] Así, los mecanismos de significación trabajan sobre el problema de lo "demasiado-nombrado", lo general, lo falso. Barthes discute, en ese sentido, con las teorías acerca de lo irrepresentable, lo inexpresable, o el silencio como principio del escritor –"no queda nada real que no esté clasificado por los hombres"–, por el contrario, afirma, "toda la tarea del arte consiste en *inexpresar lo expresable*" (2003, p.17), "arrancar una palabra segunda del enviscamiento de las palabras primeras que le proporcionan el mundo (…) una palabra distinta, una palabra exacta" (2003, p.17), ya que "la materia prima de la literatura no es lo innombrable, sino, por el contrario, lo nombrado" (2003, p.17). Inexpresar lo expresable, desujetarse aunque sea en un instante sin duración de las condiciones alienadas que modulan las condiciones de producción de la literatura son parte de *lo que la literatura puede* y *hace* con lo social.

En "'Écrivains' y 'Écrivants'" (escritor y escribiente / intelectual), publicado en *Ensayos críticos* (2003), Barthes analiza el modo en que la literatura, la escritura y la crítica trabajan al mismo tiempo sobre lo institucionalizado de la cultura y aquello que la desborda o suspende. Si en principio el escritor sería quien somete su lenguaje a una ambigüedad excesiva, el que ejerce una actividad intransitiva, mientras que el intelectual es el que con su escritura quiere poner fin a la ambigüedad del mundo y no puede concebir que se comprenda algo distinto a su intención, Barthes demuestra que uno y otro no se encuentra en relaciones de oposición sino de diferencia y contradicción: "hoy en día todos nos movemos más o menos abiertamente entre los dos postulados, el del "écrivain" y el del "écrivant" (…) Queremos *escribir algo,* y al mismo tiempo *escribimos* simplemente" (2003, p. 209).

Contrario a lo que podríamos suponer, la escritura del intelectual suele resultar más sospechosa a la sociedad, mientras que muchas veces el trabajo del escritor con forma tiene consecuencias que "no son formales":

> permite a la (buena) sociedad distanciar el contenido de la obra misma cuando este contenido amenaza con molestarla, convertirlo en puro espectáculo al que tiene el derecho de aplicar un juicio liberal (es decir, indiferente), neutralizar la rebelión de las pasiones, la subversión de los críticos (lo cual obliga al escritor "comprometido" a una provocación incesante y agotadora), en una palabra, recuperar al escritor: no hay ningún escritor que un día u otro no sea digerido por las instituciones literarias, a no ser que se hunda a sí mismo, es decir, que deje de confundir su ser con el de la palabra. (Barthes, 2003, p. 206).

[92] *Falso* no designa aquí nada parecido a lo engañoso o la mentira, sino que se refiere a ser demasiado general –por ejemplo, decir "recibe mi pésame" a un ser muy querido que está experimentando recientemente el duelo de otra persona querida, cuando lo que se quisiera comunicar es una afectuosidad singular y no una fórmula aplicable como rito de cordialidad. La originalidad, entonces, no equivale necesariamente al tipo de deseo que experimentaron las vanguardias en relación con la novedad.

Para Barthes (2003), la institución literaria no es lo otro paralizante de la literatura sino una fuerza por la cual la sociedad lleva a cabo una "especie de combate vital para apropiarse, aclimatar el azar del pensamiento" (p. 209). Como en la noción de "escritura moderna", que constituye tanto el movimiento hacia una extrañeza del lenguaje como la coerción de ser retenida en las resonancias históricas de la lengua, el vínculo entre "escritor" e "intelectual" también puede pensarse como ese doble movimiento o doble fuerza donde la ambigüedad de la escritura se encuentra en tensión con las pretensiones de estabilización que le imponen las instituciones de determinada sociedad.

Si "más que expresar lo real [el arte] tiene que significarlo" (Barthes, 2003, p. 113-114), "es necesario que haya una cierta distancia entre el significado y el significante" (p. 114), afirmaba Barthes en relación con la obra de Bertolt Brecht, y reclamaba al arte revolucionario que admitiera cierta arbitrariedad de los signos y cierto *formalismo*.[93] Barthes cuestionó la crítica marxista y la crítica universitaria por clásicas y humanistas o regresivas, ya que consideraba que estas se apoyaban en valores de una moral clásica porque confiaban en la inteligibilidad de un mundo social donde lengua y clase se correspondían perfectamente. De alguna manera, el estudio de las relaciones sociales, nos dice Barthes, como estudio de las relaciones entre alienación y poder, debe partir de una distancia (entre signo y significado, entre expresión y contenido, entre la afirmación de un proyecto realista y un proyecto ético, como define a la obra de Kafka), de una arbitrariedad, y no de la expresión como "natural". En "La respuesta de Kafka" (Barthes, 2003), ofrece otro tipo de propuesta. Se pregunta:

> ¿Acaso pues, nuestra literatura está condenada para siempre a ese pendular agotador entre el realismo político y el arte por el arte, entre una moral del "engagement" y un purismo estético, entre el compromiso y la asepsia? ¿No tiene más solución que ser pobre (si es ella misma) o confusa (si es otra cosa distinta) (Barthes, 2003, p. 187).

A partir de la lectura de la crítica Marthe Robert sobre la obra de Kafka, recupera la importancia de la "técnica" a la hora de pensar la relación de la literatura con el mundo (a la pregunta sobre por qué escribir, o qué es la literatura, responde con *cómo escribir*), y define el acto literario como absolutamente intransitivo, ya que "se propone al mundo sin que ninguna *praxis* acuda a fundarlo o a justificarlo" (Barthes, 2003, p. 189). Si tenemos en cuenta eso, "la especialidad de la obra no depende de los significados que oculta (adiós a la crítica de las "fuentes" y de las "ideas"), sino solo de la forma de las significaciones" (p. 190). La técnica tiene el espesor de ese movimiento que señalamos entre institución y desajuste en la escritura, o entre materia prima y connotación segunda en el proceso de significación: "La técnica de Kafka implica pues, en primer lugar un acuerdo con el mundo, una

[93] No vamos a desarrollar qué es la semiología para Barthes, ya que en esta etapa de su trabajo no lo hace y se restringe a señalar que fue una ciencia iniciada por Saussure. Algunas indagaciones recientes sobre Barthes y la semiología se pueden encontrar en los libros colectivos *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico* (Giordano ed., 2015) y *Seis formas de amar a Barthes* (Schmukler y González Rux eds., 2015).

sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo" (2003, p. 192).

Para Barthes, la escritura kafkiana haría el camino inverso al que identifica en la escritura moderna (borrar los vínculos con el mundo, para luego afirmarlos en la imposibilidad de durar sin reinscribirse en la institución literaria); porque Kafka primero afirma el mundo y luego le retira la certidumbre. Ese es el tipo de respuesta que según Barthes la literatura puede dar al orden del mundo.

Según este autor, lo social de la literatura se manifiesta como una fuerza o un poder que podríamos caracterizar como a) interrogación de las convenciones por las cuales a las instituciones (in)conviene la literatura; b) poner a la literatura en relación con ella misma, a diferencia de ponerla en relación con otra cosa distinta de ella (Barthes, 2003, p. 349). Esto no equivale a creer que la obra es producto de una inspiración cuya procedencia espiritual o trascendental la coloca más allá o más acá del mundo, más bien lo contrario, y por eso el crítico tiene la responsabilidad de incluir en su discurso el discurso sobre sí mismo, sus propias reglas de (in)conformidad con la época y lo que de ella se considera "lo real".[94] Nuevamente el movimiento no resuelto entre dos fuerzas que se despliegan y desplazan actúa en el crítico como un problema de ajustes y desajustes entre realidades disímiles:

> Puede decirse que la tarea critica (ésta es la única garantía de su universalidad) es puramente formal: no es "descubrir" en la obra o en el autor analizados, algo "oculto", "profundo" (…) sino tan sólo ajustar, como un buen ebanista que aproxima, tanteando «inteligentemente», dos piezas de un mueble complicado, el lenguaje que le proporciona su época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis) con el lenguaje, es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época (Barthes, 2003, p. 350).

Este vínculo de la crítica con la escritura como una "construcción de lo inteligible de nuestro tiempo" y no como "homenaje a la verdad del pasado" (Barthes, 2003, p. 352) es lo que está en discusión en *Crítica y verdad* (1972) cuando polemiza con Raymond Picard quien no puede aceptar que la crítica adopte lo equívocos de la literatura para "explicarla" y que se yerga sobre un vocabulario oscuro, poco transparente. En ese ensayo que le debió casi el exilio africano a nuestro autor (y luego el olvido a Picard), Barthes planteó que cuando se descubre la naturaleza lingüística del símbolo, es decir, la imposibilidad de establecer referencias naturales entre cosas, por el contrario, abiertas a la cadena ambigua e histórica de la lengua, nos enfrentemos a dos problemas fundamentales: que la crítica es

[94] De ellos se deduce que el pecado mayor, que el pecado mayor, en crítica, no es la ideología, sino el silencio con que se la encubre: ese silencio culpable tiene un nombre: es la buena conciencia, o, por así decirlo, la mala fe. En efecto, ¿cómo creer que la obra es un objeto exterior a la psique y a la historia de quien la interroga, y ante el cual el crítico gozaría de una especie de derecho de extraterritorialidad? ¿Por obra de qué milagro la comunicación profunda que la mayoría de los críticos postulan entre la obra y el autor que estudian dejaría de existir cuando se trata de su propia obra y de su propio tiempo? ¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico?

una relación íntima con el vacío del lenguaje y que la crítica puede operar por relaciones de diferencia en el sentido y no solo por las constantes.

Si el lenguaje no es un objeto decorativo ni un instrumento, como desarrolló en *El grado cero* (2011) y en algunos de los artículos de *Ensayos* (2003), nos enfrentamos a la lengua plural de la obra. La hipótesis que despliega es que el crítico no se relaciona con el lenguaje como si este fuera la expresión de un contenido, sino que, en tanto subjetividad vacía (y no plena), teje en torno a ella una "palabra infinitamente transformada" (Barthes, 1972, p.73). Por eso, la crítica no es traducción sino perífrasis. Esto no significa que no haya interpretación posible, pero lo que devela no es un "fondo" o un "significado", puesto que en ese fondo está el sujeto mismo, es decir, una ausencia. La interpretación es entonces, necesariamente, otra escritura, donde se expongan las condiciones simbólicas de la obra.

Para Barthes, todo es significante en la obra. Así, discutió un principio de "representación de lo social" (que se caracterizaría, según el autor, por "retener en la obra [solo] los elementos frecuentes, repetidos") (1972, p.68) y propuso la producción de sentidos por diferencias ("un término raro, desde que está captado en un sistema de exclusiones y relaciones, significa tanto como un término frecuente") (Barthes, 1972, p. 68). Esta intervención fue disruptiva en su momento, ya que hacia la década del sesenta, atender a los elementos infrecuentes de una obra era juzgado por la academia como un error, ya que podía conducir a generalizaciones abusivas. En contraposición, advirtió que

> "generalizar" no designa una operación cuantitativa (inducir del número de sus ocurrencias la verdad de un rasgo) sino cualitativa (insertar todo término, aún raro, en un conjunto general de relaciones). Sin duda, por ella sola, una imagen no hace lo imaginario, pero lo imaginario no puede describirse sin esa imagen, por frágil o solitaria que sea, sin el *eso*, indestructible, de tal imagen. (Barthes, 1972, p. 70).

Georges Bataille: el gasto y el bajo materialismo como los hechos malditos de la literatura

Estudioso de la arqueología, la antropología y la filosofía de las religiones, Georges Bataille fue además responsable de la colección de medallas en la Biblioteca Nacional de Francia –trabajo por el cual en parte debemos la sobrevivencia de *El libro de los pasajes* (2016), de Walter Benjamin. Inspirado por el *Ensayo sobre el don, forma arcaica de intercambio* de Herbert Mauss (2010), con quien tomó clases en 1925, se propuso establecer una serie de relaciones poco convencionales entre las formas de intercambio, sacrificios y rituales en las sociedades no occidentales u occidentalizadas y el funcionamiento de la economía en el capitalismo de la aceleración financiera e industrial. Poco después fundó con Michel Leiris y Roger Caillois el Colegio de Sociología Sagrada. Ambas experiencias confluirían, con tensiones y

diferencias, en las revistas *Documents* (1929-1930), dirigida por el crítico de alemán Carl Einstein y *Ácephale* (1936-1939). Asimismo, fue uno de los pensadores más importantes de la primera mitad del siglo XX en temas como el erotismo y la pornografía. Aunque estos intereses suelen estudiarse particularizados, responden para Bataille a una misma obsesión: repensar el todo social, donde también incluye el arte y la literatura, desde su "parte maldita", es decir, desde aquello que no se somete "a algo que sería más elevado" (2003, p. 62), como la razón, la Idea o la productividad. A ese rechazo de "una autoridad prestada" (2003, p. 62) que justifica al "ser que soy" (p. 62) lo entiende como un acto soberano. La "soberanía" es aquello no reductible a la luz homogeneizadora de la razón. A partir de estas consideraciones amplía la concepción del término "vida":

> La vida humana, distinta de su existencia jurídica, y tal como tiene lugar, de hecho, sobre un globo aislado en el espacio celeste, en cualquier momento y en cualquier lugar, no puede quedar, en ningún caso, limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales. El inmenso trabajo de abandono, de desbordamiento y de tempestad que la constituye podría ser expresado diciendo que la vida humana no comienza más que con la quiebra de tales sistemas (Bataille, 1987, p. 42).

Los fundamentos del orden racional-económico consideran a la reproducción y conservación de la especie el fin de toda comunidad, a partir de los cuales "la parte más importante de la vida se considera constituida por la condición –a veces incluso penosa– de la actividad social productiva" (Bataille, 1987, p. 26); asimismo se ha atribuido a la razón una jerarquía según la cual se organizan valores que vuelven puro entretenimiento, inmadurez, locura o banalidad los hechos que no se rigen por ella –"el placer, tanto si se trata de arte, de vicio tolerado o de juego (gastos), queda reducido a una concesión, es decir, a un descanso cuyo papel sería subsidiario" (p. 26). En función de estas observaciones advertimos que el espesor de lo social en los estudios de Bataille –tanto en sus análisis sobre ciertas obras de arte, ciertas obras literarias (las que estudia en *La literatura y el mal,* 1957), como sus estudios sobre el erotismo, los sacrificios y mutilaciones en sociedades no occidentales– es abordado desde lo singular de algunas prácticas sociales dejadas de lado por el esquema filosófico-económico y sociológico con el que se contaba entonces. Bataille se detuvo en una serie de acontecimientos o experiencias que no pueden ser reducidas a aquello que el orden social ha priorizado como epistemológicamente relevante, pero que son constitutivas de ese orden y exigen, por lo tanto, un ejercicio de inversión. De este modo, si para la economía tradicional el objetivo de una comunidad es la conservación y la reproducción de las energías, Bataille afirmaba que el gasto inútil no es una consecuencia de ese motor reproductivo sino su sostén. En "El lenguaje de las flores" (2003) cuestionó el idealismo que se esconde detrás de un materialismo dialéctico que ha privilegiado la materia abstracta, formal, por sobre lo informe, y analizó la dimensión pútrida y baja de una rosa (sus raíces, la tierra, el abono). Para dar cuenta de esas singularidades, nuestro autor planteó la necesidad de que un análisis de lo

social abordara lo irrepresentable: "lo heterogéneo, lo que no puede ser leído como representación de una realidad completa" (Bataille en Mattoni, 2003, p. 6). Por ese motivo rescató la figura del dios acéfalo, que a veces emerge como la adoración de un dios con cabeza de asno, como un monstruo o como un ser sin cabeza directamente. El asno era, para Bataille (2003), "el animal más horriblemente cómico, pero a la vez el más humanamente viril" (p. 58), y constituía una de las manifestaciones más virulentas del materialismo, ya que ese cuerpo no sometido a la superioridad de un órgano central, la cabeza humana o el valor de la esencia monista (lo único, lo superior que rige hacia abajo el orden de las ideas) hacía posible reconocer la diversidad en la identidad o a la identidad en la diversidad, admitiendo que "lo diversificado no permanece necesariamente idéntico a sí mismo" (2003, p. 100). La cabeza tenía, por el contrario, el efecto casi necesario del fascismo u otras formas de dominación ya que representaba la imposición absoluta de lo uno sobre lo diverso.[95] Lo irrepresentable, lo diverso irreductible son para Bataille el objeto de su análisis. El arte y la literatura tienen la capacidad de poner en escena lo irrepresentable como también lo hace la irrupción de algunas formas de la materialidad que no entran la homogeneidad de la producción.

En ese sentido, podríamos pensar que el abordaje de Bataille discute tanto con aquellas perspectivas que buscan desjerarquizar el arte y la literatura tenidos como hecho simbólico elitista (objetivo este último de los estudios culturales), así como también con el tipo de relación entre arte y sociedad que atribuye a la dimensión social el carácter de reproducción, coerción y dominación, como vimos anteriormente. Desde el abordaje de Bataille, esta última mirada correría el riesgo de reducir "lo social" a un conjunto de valores codificados, establecidos previamente o disponibles a los cuales podemos reenviar una experiencia que nos inquieta, que desconocemos y deseamos darle un nombre, por lo cual acudimos a una suerte de "stock cultural" para subjetivarnos ante el riesgo de lo incierto.

Nos detendremos, entonces, en dos zonas del pensamiento de Bataille que nos permiten indagar en las relaciones entre la crítica literaria y lo social: aquella que reflexiona en torno a los conceptos de "materia", "soberanía" y "vida"; y la noción de "gasto", haciendo un recorrido por tres escritos significativos: el *Diccionario crítico* (2003), publicado por entregas en la revista *Documents*,[96] el ensayo titulado "La noción de gasto" (1987) publicado en *La critique sociale*,[97] y suerte de borrador inicial de *La parte maldita* (2009), libro en el que trabajó a lo largo de veinte años, y "La religión surrealista". Una observación pertinente es que, en el caso de Bataille, tal

[95] Al respecto dice Silvio Mattoni (2003): "Una sociedad acéfala se acerca al límite de su propia disgregación, pero solo en ese límite, al borde de la descomposición, puede constituirse como sociedad policéfala. En el momento en que la cabeza cae se funda la comunidad imposible, deseable" (p. 7).

[96] El proyecto *Documents* (1929-1930) fue financiado por el galerista Georges Wildenstein, director de *Gazette des beaux-arts*. Se trató de un proyecto ambicioso, cuya bajada anunciaba como temas "doctrinas, arqueología, bellas artes, etnografía", y fue dirigido por el crítico de arte alemán Carl Einstein, con un comité editorial que provenía de los sectores más prestigiosos del universo artístico europeo, "de l'Institut", "du Louvre", o "de la universidad de Viena". El nombre de Georges Bataille, como el de Michel Leiris y Robert Desnos imprimieron al proyecto una trama más particular, vinculada con la polémica con el surrealismo a comienzos de la década del 30 – en especial con la figura de André Breton – y con la crítica al idealismo y la filosofía metafísica. Así el *Dictionnaire Critique*, que comenzó como una sección "seria" dentro de la revista, destinada a explorar definiciones de conceptos importantes para la historia del arte, devino la máquina de guerra contra las ideas recibidas, donde Bataille combatió la idea de "concepto" y propuso explorar los usos de palabras frecuentes en el habla cotidiana. No obstante la centralidad de nuestro autor en ese espacio de la revista, no fue el único autor de las entradas del *Dictionnaire* sino que se trató de un trabajo de autoría colectiva (Carl Einstein, Michel Leiris, Marcel Griaule, Robert Desnos, Jacques Baron, Zdenko Reich, Arnaud Dandieu).

[97] Publicación en la que participó Bataille entre 1930 y 1935.

vez convenga hablar de "imágenes" y no de conceptos o de categorías, ya que si bien son herramientas que aún hoy podemos utilizar para reflexionar acerca de problemas contemporáneos (por lo tanto, son en cierta medida generalizables), el autor fue un pensador de la experiencia, del límite donde lo singular exigía ser expresado con una lengua no existente. No exageraríamos –y sus principales lectores nos avalan– si afirmáramos que en la base de su pensamiento hay un principio de-constructivo: cuestionar la relación desigual de poder y jerarquía entre términos opuestos que sostienen los principales presupuestos del sistema filosófico moderno y occidental: así, la prevalencia de la forma por sobre lo informe, de lo productivo por sobre el gasto inútil, de la cabeza como único resguardo de los valores más altos por sobre los dedos múltiples y barrosos de los pies, de la flor por sobre las raíces pútridas.

La imagen que atraviesa el *Diccionario crítico* (2003) es la del disparate, una imagen incómoda generada desde palabras tan corrientes como "figura humana", "chimenea", "flor", "caballo", "dedo gordo", "matadero", "civilización", ya que se proponía trabajar sobre el uso de las palabras más que sobre su sentido. Con sentido se refiere a lo que denomina como "abstracciones" o definiciones erróneas en tanto dejan de lado las formas de ver salvajes o las revelaciones de lo que una imagen nos suscita. Así, por ejemplo "*informe* no es solamente un adjetivo (…) sino un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma" (Bataille, 2003, p. 55), o bien "chimenea de fábrica" no es solo una "construcción de piedra que forma un tubo destinado a la elevación del humo a gran altura", o un elemento que pertenece al orden mecánico, sino la "pitonisa de los acontecimientos más violentos del mundo actual" (p. 52).

Una de las operaciones que procura Bataille es la exposición y desmantelamiento de las tramas por las cuales se establecen correspondencias de valores entre distintos fenómenos naturales y la organización de términos en el sistema filosófico; así, ampliaba por ejemplo, el alcance de aquello que entendemos por "vida". Según el autor, hay un vínculo no-material entre la imagen de belleza de la flor y la representación del ideal humano de "lo bello", ya que "las flores más bellas se deslucen en el centro por la mácula velluda de los órganos sexuados" (Bataille, 2003, p. 25), en ese sentido, el interior de una rosa tendría poco que ver con su belleza exterior, ya que si arrancamos "hasta el último de los pétalos de la corola, no queda más que una mata de aspecto sórdido" (p. 25). Por otra parte, la flor es el signo del fracaso de la Idea, ya que la fragilidad de su corola la vuelve destructible. En segundo lugar, Bataille (2003) analiza, a través de la imagen de una rosa, las significaciones morales que se atribuyen a distintos fenómenos de la naturaleza representados "en el orden de los movimientos por un movimiento de arriba hacia abajo", donde lo que está *mal* corresponde con un término de lo "bajo" como las raíces en la tierra, "contrapartida perfecta de las partes visibles de la planta" (p. 27). Del mismo modo, en la entrada "el dedo gordo", afirma: "Con los pies en el barro pero con la cabeza cerca de la luz, los hombres imaginan obstinadamente un flujo que los eleva sin retorno en el espacio puro" (p. 45), y miran sus dedos de los pies como "un escupitajo" (p. 44), "imbécilmente destinado a los callos, a las durezas y a los juanetes" (p. 45).

Sin embargo, no se trata solo de identificar las relaciones de valor que nos ofrece la disposición del orden ya dado. Por eso Bataille en "El lenguaje de las flores" (2003) se propone leer en ese "abajo" una fuerza que desborda e invierte lo dado:

> El deseo no tiene nada que ver con la belleza ideal, o más exactamente que se ejerce únicamente para ensuciar y ajar esa belleza que para tantas mentes sombrías y ordenadas no es más que un límite, un imperativo categórico. Concebiríamos así la flor más admirable, sin seguir el palabrerío de los viejos poetas, no como la expresión más o menos insulsa de un ideal angélico sino todo lo contrario, como un sacrilegio inmundo y resplandeciente (Bataille, 2003, p. 26).

> Si hay un elemento seductor en un dedo gordo del pie, es evidente que no se trata de satisfacer una aspiración elevada (…) [sino] experimentar una seducción que se opone radicalmente a la que causan la luz y la belleza ideal. (…) la seducción es tanto más intensa en la medida en que el movimiento es más brutal (Bataille, 2003, p. 48).

Este movimiento de lectura y análisis, que consiste en poner a la vista el poder no calculado de lo que el sistema de jerarquías organiza como decadente, excluido e innoble, se sustenta en la búsqueda por re-definir el término "materialismo", para lo cual debe entonces definir según sus propios objetivos lo que se entiende por "materia".

Para Bataille (2003), la mayoría de los materialistas han situado "la materia muerta en la cúspide de un jerarquía convencional" (p. 29), pero lo que no advirtieron es que esa modulación abstracta de la materia se corresponde con la "idea pura" y con la idea de Dios y, por lo tanto, responden a la pregunta "por la esencia de las cosas, más exactamente por la idea mediante la cual las cosas se volverían inteligibles" (p. 29), así se reproducen las correspondencias religiosas que establecen una relación entre la divinidad y sus criaturas, "donde *una* era la *idea* de las otras" (p. 30). La materia muerta es una forma *ideal* (la cursiva es un énfasis de la entrada "Materialismo" en el diccionario), "una forma que se acercaría más que ninguna otra a lo que la materia *debería ser*" (p. 29). La filosofía con la que discute Bataille recurre a esa abstracción porque buscaría hacer que el universo cobre forma: "trata de ponerle un traje matemático a lo que existe" (p. 55). Por el contrario, "afirmar que el universo no se asemeja en nada y que solo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo" (p. 55).[98]

En función de estos cuestionamientos, Bataille propuso su propia definición de materia, pero que distingue de la anterior llamándola "materia baja", y que será luego el principio de una teoría de la soberanía como insumisión y no sometimiento de las fuerzas vitales a un principio más

[98] Esta crítica a la idea de "materia pura" y "lo inteligible" la encontramos también en un análisis de los fundamentos de la la dialéctica hegeliana donde rastrea que desde entonces se considera que la naturaleza le plantea límites a la filosofía precisamente a "causa de su incapacidad de realizar la noción". Para Hegel, afirma Bataille, "la naturaleza es la *caída* de la idea, una negación, a la vez una revuelta y un *sin sentido*" (2008, p. 96); y continúa: "nada le hubiera parecido más irracional que buscar en el estudio de la naturaleza los fundamentos de la objetividad de las leyes dialécticas". Para una ampliación de las relaciones entre Bataille y Hegel, véase: "Hegel, la muerte y el sacrificio" y "Hegel, el hombre y la historia" (Bataille, 2008a).

elevado que las gobierne. Nos interesa particularmente este camino por el cual Bataille forja una imagen-concepto, ya que es clave en la lectura del arte y la literatura que propone luego. Allí, el análisis de la literatura como parte maldita de la economía social es una de las consecuencias de estos presupuestos que van modulando el pensamiento anti-idealista y anti-metafísico que caracterizaría a la teoría después de la década del sesenta, y que propone una metodología de análisis donde las obras de arte y la literatura no son la representación de un mundo social exterior, sino un tipo de materialidad lingüística e imaginal que trabaja con lo irrepresentable y heterogéneo del todo social. En la entrada que se titula "Bajo materialismo y la gnosis" (2003)[99], Bataille afirma:

> La materia baja es exterior y extraña a las aspiraciones ideales humanas y se niega a dejarse reducir a las grandes máquinas ontológicas que resultan de esas aspiraciones. Así, a lo que hay que llamar verdaderamente la materia, pues *eso* existe fuera de mí y de la idea, me someto enteramente y en tal sentido no admito que mi razón se vuelva el límite de lo que dije; si procediera de ese modo, la materia limitada por la razón adquiriría de inmediato el valor de un principio superior (que la razón servil estaría encantada de establecer por encima de ella, a fin de hablar como su funcionario autorizado) (p. 62).[100]

En relación con su análisis de las relaciones entre lo alto y lo bajo en "El lenguaje de las flores" y "El dedo gordo", esta definición de materia insiste en desmontar la idea por la cual la material y el mal son degradaciones de principios superiores, el bien, la forma, la idea, y por eso se vuelve fundamental la figura del dios acéfalo, con cabeza de asno que luego se pierde en el acto orgiástico de la comunidad que la corta y goza la acefalía al borde de la disgregación como un éxtasis de lo diverso no sometido a la idea de lo uno.

El segundo concepto que trataremos es el de "gasto". Adelantamos más arriba que se trata de una relectura de la economía convencional, donde Bataille no se limita a explicar el funcionamiento del gasto en las sociedades capitalistas, sino que afirma: "La producción y la adquisición (relaciones entre fin y utilidad) son medios subordinados al gasto. El gasto improductivo es el fin de la actividad económica" (Bataille, 1987, p. 31). A partir de esa hipótesis lee el lugar del arte y la literatura, así como también la lucha de clases y la desigualdad, en un mismo ensayo.

Toma de Karl Marx el análisis de las "energías excedentarias" y las opone a la "necesidad" como dos formas de consumo que no son homologables. Con esa distinción, Bataille

[99] La "gnosis" es una de las formas de la religión luego destruida, quemada y enterrada por "los Padres de la Iglesia", que introdujo en la ideología grecorromana los fenómenos más impuros "tomando de todas parte, de la tradición egipcia, del idealismo persa, de la heterodoxia judeo-oriental, los elementos menos acordes con el orden establecido". "El *leitmotiv* de la gnosis, afirma Bataille, era la concepción de la materia como un principio activo que posee una existencia eternal y autónoma, la de las tinieblas (que no serían la ausencia de luz sino los arcontes monstruosos revelados por esa ausencia), la del mal (que no sería la ausencia del bien, sino su acción creadora). Esa concepción era totalmente incompatible con el principio mismo del *espíritu helénico,* profundamente monista, cuya tendencia dominante consideraba la materia y el mal como degradaciones de principios superiores". (Bataille, 2003, p.56-57)

[100] Esta definición de la materia es una de las principales causas de su polémica con los surrealistas, que ha sido leída por algunos investigadores como el entre-líneas fundamental que está en la base del *Diccionario crítico* (Bataille, 2003).

(1987) pretende limitar el alcance de un término como "gasto" ya que no es extensible a cualquier consumo:

> La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada para la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. Se trata, pues, simplemente, de la condición fundamental de esta última. La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa, que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen un fin en sí mismas. Por ello, es necesario reservar el nombre de *gasto* para estas formas improductivas, con exclusión de todos los modos de consumición que sirven como medio de producción (Bataille, 1987, p. 28).

El gasto es la parte maldita de la economía porque no tiene contrapartida; la literatura y el arte se encuentran dentro de esa noción, pero se trata para Bataille (1987) solo de una forma muy específica de literatura y arte, aquella que para la creación parte de una pérdida, es decir cuando "el gasto poético deja de ser simbólico en sus consecuencias" (p. 30). Como Maurice Blanchot, o como parte de los surrealistas, Bataille pensaba en una escritura del desastre, donde quien crea alcanza un límite con lo real que le retira todas las garantías en el mundo conocido, y entra en contacto con esas formas de lo heterogéneo incompatibles con el orden productivo como la locura, lo acéfalo, el éxtasis. En ese sentido, es una perspectiva restringida de lo literario, pero no en virtud de que el arte sea un bien simbólico privilegiado en el intercambio social, sino porque el interés de Bataille que atraviesa sus obsesiones es el análisis de experiencias irreductibles, por lo cual interviene con una reconfiguración particular de lo social donde un tipo de literatura es una de las manifestaciones de esas experiencias.

La noción de "gasto" parte del "*potlach*" que analizó Mauss en su ya clásico libro sobre las formas de intercambio (2010). Este último concepto alude a la destrucción ostentosa de riquezas para humillar a un rival, constitución de una propiedad positiva de la pérdida –de la cual emanan la nobleza, el honor, el rango en la jerarquía– que da a esta institución su valor significativo. En el "*potlach*", el rival debía superar a su oponente destruyendo mayor riqueza de la que el otro había ofrendado, para salir de la humillación que el poder de pérdida le procuraba. A diferencia de este concepto, para Bataille el gasto no tiene contrapartida; si bien es cierto que en ambos casos se trata de una acción que no responde al principio de producción, el primero otorga a cambio el prestigio simbólico del poder.[101] ¿Cuál es la diferencia, entonces, entre ese tipo de pérdida y el gasto en la sociedad capitalista? Para Bataille, en desarrollos ulteriores de

[101] La usura, que interviene regularmente en estas operaciones bajo forma de plusvalor obligatorio en los potlach de revancha, ha permitido poder decir que el préstamo con interés debía ocupar el lugar del trueque en la historia de los orígenes del intercambio. Hay que reconocer que las riquezas se multiplican en las civilizaciones con potlach de una forma que recuerda el hipercrecimiento del crédito en la civilización bancaria. (…) (Bataille, 1987, p. 33)

las formas de intercambios lo que se produce es una "ilusión" o una ideología, en términos de Marx; el gasto improductivo se enmascara como subordinado a la producción, cuando en realidad sostiene el sistema económico, ya que la producción no se corresponden con las necesidades de la sociedad. Pero eso debe ser ocultado, ya que

> como el poder está ejercido por las clases que gastan, la miseria ha sido excluida de toda actividad social. Y los miserables no tienen otro medio que entrar en el círculo del poder que la destrucción revolucionaria de las clases que lo ocupan. Es decir, a través del gasto social sangriento y absolutamente ilimitado (Bataille, 1987, p. 31).

La idea de lucha de clases resulta provocativa para el pensamiento del partido comunista de los años veinte, donde no puede sino mirarse con desconfianza que se la defina como una revuelta donde el gasto son los mismos cuerpos sociales:

> Los modos del gasto tradicional se han atrofiado y el suntuario tumulto viviente se ha refugiado en el desencadenamiento sorprendente de la lucha de clases. La lucha de clases se convierte en la forma más grandiosa de gasto social; si es tomada y desarrollada por los obreros, amenaza la existencia misma de los amos (Bataille, 1987, p. 39).

Lo provocativo es que Bataille otorgó menos importancia a la toma del poder por la posesión de los medios de producción que a entrar en el círculo del poder con el gasto fundacional de los cuerpos (la verdadera posesión de la clase obrera, según el autor) para arrebatar el gasto inútil a una clase que se lo ha apropiado para sí amparada en que se trataría de una mera consecuencia de la productividad y la conservación.

En la forma de articular la soberanía de la vida con una relectura del sistema natural, Bataille (1987) afirmaba que

> hay abundancia porque la radiación solar, que está en el origen de todo crecimiento, se dona sin contrapartida: el sol dona sin recibir nunca; de aquí que tenga lugar, necesariamente, la acumulación de una energía que no puede más que ser derrochada en exuberancia y ebullición (p. 13).

En el año 1949 dictó una conferencia titulada "La religión surrealista" en el Club Maintenant, y expuso algunos problemas que articularon la noción de soberanía con el "bajo materialismo" y el gasto. Se trataba de pensar la insubordinación a través de la relación entre las palabras y la técnica. Si el "trabajo técnico nos ordenó juicios y actitudes que están, todos, subordinados a un resultado ulterior, que están subordinados a un resultado material" (Bataille, 2008b, p. 47), el surrealismo habría buscado, en cambio, "reconstruir todo aquello que se encontraba en el fondo del hombre antes de que esta naturaleza humana fuera sometida por la necesidad del trabajo técnico" (p. 47). La escritura automática era

una muestra del acto soberano donde se producía la ruptura con "el encadenamiento que, a partir del mundo de la actividad técnica, se da en las palabras mismas, en la medida en que estas palabras participan del mundo profano o del mundo prosaico" (p. 48). Y Bataille concluía que "la preocupación del surrealismo fue encontrar, por fuera de la actividad técnica que pesa sobre las masas humanas actuales, ese elemento irreductible por el cual el hombre sólo puede asemejarse perfectamente a una estrella" (p. 47).

Walter Benjamin y la "iluminación profana": lo social como montaje

En "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea", de 1929, Walter Benjamin acuñó los conceptos de "iluminación profana" y "materialismo antropológico" para reflexionar acerca de las relaciones entre literatura y política. Se trata de uno de los acercamientos más explícitos y provocadores al problema ya que Benjamin puso en diálogo las imágenes poéticas del surrealismo –ese camino "transitado por tejados, pararrayos, goteras, barandas, veletas, artesonados" (2014, p. 35) donde lo arcaico tiene potencia revolucionaria– con la discursividad de los partidos de izquierda. El movimiento singular del autor consiste en que no buscó leer la ideología del partido en las escrituras de una vanguardia artístico-literaria, sino que interrogó a la política del partido a partir de las intervenciones del surrealismo. En ese sentido, "iluminación profana" y "materialismo antropológico" nos permiten pensar una metodología de análisis donde el espesor de lo social en el arte no es entendido como un mecanismo de representación de las desigualdades, sino en tanto materialidad conflictiva, indeterminada y refractaria.

Para Walter Benjamin, "los intelectuales franceses de izquierdas (igual que sus homólogos rusos)" han asentado su "función propositiva en un sentido del deber no para con la revolución sino con la cultura tradicional" (2014, p. 45), ya que los partidos son una "mezcla incorregible" de "moral idealista y *praxis* política" con "un mal canto a la primavera colmado de metáforas" (p. 45). Como contraposición, "los surrealistas son los únicos que han comprendido las tareas que el *Manifiesto* [*Comunista*] impone a día de hoy" (p. 54). Esas tareas se condensan en "la iluminación profana" que producen las imágenes del surrealismo. Se trata de la revelación de una imagen que emerge y aporta una verdad poco duradera, propia del fogonazo, y que a su vez vincula materialidades heterogéneas por distancia o diferencia (como la famosa imagen del surrealismo que habla de una máquina de coser y un paraguas en unas mesa de disección)[102]. A Benjamin le interesa este tipo de relaciones por

[102] En el *Primer Manifiesto Surrealista*, Breton afirmaba que "(…) del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el *fulgor de la imagen*, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida, y por lo tanto es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esta diferencia es mínima, como pasa en la comparación, la chispa no se produce" (Breton, 2012, p. 57). La imagen del paraguas y la máquina de coser en una mesa de disección proviene de una frase del Conde Lautréamont en *Les chants de Maldoror* – "Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre

montaje, por distancia, porque se opone a la metáfora y la comparación (por ejemplo, el sol como símbolo de la vida, la masculinidad, el poder), que son las figuras retóricas propias de los poetas del partido comunista, y que se insertan, según él, en la tradición de la imagen simbólica. Es decir, "comparación" e "iluminación simbólica" se oponen a "imagen" e "iluminación profana" ("nunca se encuentran ambas -comparación e imagen- tan drástica, tan irreconciliablemente separadas como en la política" (Benjamin, 2014, p. 52), tanto como izquierda burguesa se opone a surrealismo.

Mientras el "tesoro imaginero de esos poetas de los centros socialdemócratas" es el optimismo, el "como si" – la comparación –; el surrealismo organiza la desconfianza, el pesimismo, la distancia por donde "se abrirá el ámbito de imágenes buscado":

> Allí donde una acción sea ella misma la imagen, la establezca de por sí, la arrebate y la devore, donde la cercanía se pierda de vista, es donde se abrirá el ámbito de imágenes buscado, el mundo de actualidad integral y polifacética en el que no hay "aposento noble", en una palabra, el ámbito en el cual el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, el individuo (o lo que nos dé más rabia) según una justicia dialéctica (esto es, que ni un solo miembro queda sin partir). Pero tras esa destrucción dialéctica el ámbito se hace más concreto, se hace ámbito de imágenes: ámbito corporal. (Benjamin, 2014, p. 53)

La iluminación profana interviene sobre el orden sensible y no sobre lo simbólico; instala la discontinuidad entre literatura y política al cuestionar la "acomodación", término este que se homologa, a lo largo del ensayo, a otros como "símbolo" y "comparación".

Iluminación profana se opone entonces a iluminación religiosa o simbólica porque la primera presentifica un *no-dado* que aún no ha tenido lugar, pero eso no se produce como revelación de una trascendencia, o como símbolo que figura aquello que es; porque no hay misticismo en lo que ilumina, sino banalidad del tiempo que junta dos imágenes impensables. La expresión "que ni un solo miembro queda sin partir" condensa potentemente la politicidad creativa de la imagen producto de la iluminación profana: es el descalabro de las coordenadas normales de la experiencia.

La iluminación profana es la advertencia de lo desconocido, de la descomposición temporal, de la extrañeza subjetiva, en lo cotidiano y común de lo sensible. Se trata de una imagen que vuelve de donde nunca ha estado. Es el relámpago por el cual una imagen se sale del curso de la Historia y toma parte de la política, enloquecida, emancipada. Y ha sido el surrealismo, según Benjamin, no los partidos de izquierda, el que desperdigó las bases para diseñar este programa. Didi-Huberman lee esa imagen como "operador político de protesta de crisis, de crítica, o de emancipación" que se revela "capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias" (2012, p. 91). Se trata de imágenes que pueden devenir en descarga revolucionaria sobre los cuerpos, como transformación por contacto inmediato y no por términos de compara-

et d'un parapluie" – que retoma el artista Max Ernst en el ensayo "Commet on forcé l'inspiration (Extraits du *Traité de la peinture surréaliste*)" publicado en la revista *Le surréalisme au service de la révolution* (6, mayo 1933).

ción: “Solo cuando cuerpo e imagen se hayan interpenetrado tan hondamente que toda tensión revolucionaria se vuelva enervación del cuerpo colectivo y todas las enervaciones del cuerpo colectivo se vuelvan descarga revolucionaria, se habrá superado la realidad tal como lo exige el *Manifiesto comunista*” (Benjamin, 2014, p. 54).

Susan Buck Moors (1989), Michael Löwy (2007, 2014) y Ricardo Ibarlucía (1998) han leído en este ensayo claves distintas, pero coinciden en afirmar que Benjamin produce un descentramiento del programa artístico para pensar el “ámbito de imágenes” como explosión del tiempo. “De lo que se está hablando es de la revolución -afirma Löwy- desde el principio hasta el final de este ensayo, y todas las iluminaciones profanas solo adquieren su sentido en relación con este último y decisivo punto de fuga” (Löwy, 2014, p. 27). Ibarlucía lo lee como piedra fundamental de *Passagem-Werk*, ya que esa diferencia entre “sueño romántico” y “sueño surrealista” es la que impulsa a Benjamin a “permutar la mirada histórica sobre lo que *ya ha sido* por la política” (Benjamin, 2014, p. 39), y pensar la imagen como “aquello en lo cual lo sido se encuentra con el ahora” (Benjamin, 2016, p. 875). Las imágenes del surrealismo importan, entonces, no por su capacidad de ruptura o instauración de *lo nuevo* según podría leerse en una teoría de la vanguardia (Bürger, 2009), sino porque ellas son la materia que abre el tiempo de la experiencia.

El ensayo podría estructurarse a partir de la siguiente pregunta: ¿Qué señala el surrealismo sobre los pasos, correctos o incorrectos, “que la así llamada inteligencia burguesa bien pensante de izquierda” (Benjamin, 2014, p. 44) ha dado en busca de la transformación de la sociedad? De esa pregunta emerge una exigencia: “sacar la metáfora moral de la política” (2014, p. 48) y “organizar el pesimismo” (p. 51), es decir, retirar la comparación, que llama “iluminación simbólica”, donde se mantiene un maridaje entre moral y praxis política, y subir a escena la “iluminación profana, de inspiración antropológica, materialista” (p. 35) que encarnan las imágenes del surrealismo. “Organizar el pesimismo” es la expresión que toma Benjamin de Naville y a partir de la cual piensa el sentido de la desconfianza y el modo en el cual los surrealistas han sido quienes más se acercaron a la respuesta comunista: “Desconfianza ante el destino de la literatura, desconfianza ante el destino de la libertad, desconfianza ante el destino del hombre europeo, pero sobre todo desconfianza ante toda acomodación: de clase, de los pueblos, de los individuos, entre este y aquel” (2014, p. 51). La revolución requiere la transformación de las circunstancias exteriores antes que el cambio de intenciones.

Por otra parte, Benjamin pretende “cambiar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la mida política” (2014, p. 39). Esta formulación dispuesta sin mucha exégesis en el ensayo cobra relevancia en el marco de la disputa que tiene Benjamin con el historicismo tradicional. En contraposición del procedimiento del historicismo consistente en “proporcionar una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío” (1973, p. 190), Benjamin postula el “principio constructivo” de la historiografía materialista, que hace “saltar” ciertos objetos del curso homogéneo de la historia. ¿Qué significa esto? Lo que hay entre el pasado y el presente son saltos [*Sprung*]; fragmento o alegoría, origen [*Ursprung*] e interrupción / discontinuidad que se convier-

ten en atributos de una intervención para una historia de la salvación a través del materialismo antropológico y la iluminación profana.

Anacronismo de las imágenes históricas y montaje de objetos son las dos operaciones historiográficas del principio constructivo propuesto por Walter Benjamin. El "despertar de un saber, aún no consciente, acerca de lo que ha sido" (Benjamin citado en Opitz y Wizisla, 2014, p. 572) es el modelo anacrónico por el cual se mira al pasado como un fragmento que leemos a partir de intereses actuales y no como una "cadena de recuerdos continuos", y tiene como objetivo "arrancar a la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla" (1973, p. 180). Benjamin entendía que "colocar a Baudelaire junto con Blanqui" significaba "salvar [sus obras] de las manos de la asimilación convencional" que se articulaba en torno a claves de lectura como la "valoración", "la empatía", y la "apología" (citado en Opitz y Wizisla, 2014, p. 573). Se trata, entonces de una lógica del montaje, una sintaxis del "*con*" para pensar discontinuidades en la tradición, fragmentos que hagan saltar la masa de hechos en un tiempo homogéneo y vacío. "Las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones con las estrellas" (2012, p. 68) afirmaba; así, la historiografía no cuenta las estrellas, sino que interpreta las constelaciones. La interpretación es, pues, la que en primer lugar torna históricos los hechos, por ese motivo, Benjamin entiende que la crítica debe, "en la época en que surgieron (las obras), representar la época que las reconoce, es decir, la nuestra" (Benjamin citado en Opitz y Wisisla, 2014, p. 546).

A partir de lo expuesto hasta aquí, consideramos que la articulación entre la imagen-concepto "iluminación profana" y la perspectiva histórica de Benjamin como un montaje de temporalidades heterogéneas postula un abordaje no representacional de los aspectos sociales en el arte. Una obra artístico-literaria no es más revolucionaria por utilizar metáforas que aludan a las condiciones que según el/lx autorx son parte de un estado de revolución, ya que por más "bien pensante" o bienintencionada que esa determinadx autrx, lo novedoso, para Benjamin, es que la "iluminación profana" puede, contrario a las metáforas, suprimir las mediaciones y afectar los cuerpos de otra manera. En ese sentido, una imagen anacrónica, desfasada de lo que se esperaría en un momento determinado, o una imagen por montaje, pueden aproximarse más a la experiencia social que la construcción de correspondencias pretendidamente ajustadas entre literatura y sociedad.

Referencias

AA.VV. *Le surréalisme au service de la révolution*. París: Jean-Michel Place, 1976.

Altamirano, C. y B. Sarlo (1993). *Literatura-Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.

Badiou, A. (2002), *Condiciones*. México D.F: Siglo XXI.

Bataille, G. (1957). *La literatura y el mal*. Barcelona: Taurus.

Bataille, G. (1987). *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Editorial Icaria.

Bataille, G. (2003). *Diccionario crítico.* En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni.

Bataille, G. (2007). *Una libertad soberana*. Buenos Aires: Paradiso.

Bataille, G. (2008a). *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bataille, G. (2008b). *La religión surrealista*. *Conferencias 1947-1948*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Bataille, G. (2009). *La parte maldita y apuntes inéditos*. Buenos Aires: Las cuarenta. Traducción: J. Fava

Bataille, G. (2010). *El límite de lo útil*. *(Fragmentos de una versión abandonada de La parte maldita)*. Madrid: Losada.

Barthes, R. (1972) [1966]. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.

Barthes, R. (2003) [1964]. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

Barthes, R. (2011) [1954]. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.

Benjamin, W. (1973). *Tesis sobre la filosofía de la historia*. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la historia*. Madrid: Taurus. Traducción: J. Aguirre.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus. Benjamin, W. (2017). *La tarea del crítico*. Santiago de Chile: Hueders.

Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta. Traducción: J. Fava y T. Bertoletti. Revisión técnica: M. Vedda.

Benjamin, W. (2014). *El surrealismo*. Madrid: Casimiro Libros.

Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Blanchot, M. (1949). *Sade y Lautréamont*. Buenos Aires: Ediciones de Mediodía. Traducción: M. Cerretani.

Breton, A. (2012). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Argonauta. Traducción y notas: A. Pellegrini.

Buck Moors, S. (2014). *Walter Benjamin: escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca.

Butler, J (2001). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. *European Institute for Progressive Cultural Polices*. Disponible en http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es.Consultado 22/03/2018

Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta. Traducción: T. J. Bartoletti.

Cerletti, A. (2008), *Repetición, novedad y sujeto en educación.* Buenos Aires: Del Estante.

Culler, J. (1987). *Barthes*. México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de P. Rosenblueth.

Culler, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica. Traducción: G. García.

Dalmaroni, M. (2004). Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams. *Punto de vista. Revista de Cultura*, 27(79): 42-46.

Dalmaroni, M. (2009). Lo que resta (un montaje). En M. Dalmaroni, M., y G. Rogers (Eds.). *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

Dalmaroni, M. (2015). Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana. *452ºF*, 12, 42-62.

Dalmaroni, M. y Stedile Luna, V. (2018). *Karl MARX, Terry Eagleton y otros. Más allá de la necesidad (resto como energías excedentarias)*. (Apunte inédito de uso interno para la Cátedra Metodología de la Investigación Literaria). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Didi-Huberman, G. (2009). *La supervivencia de la imagen*. Madrid: Abada.

Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Madrid: Cendeac

Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.

Eagleton, T. (2012). *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de cultura económica. Traducción: J. E. Calderón.

Foucault, M. (1993). Qu'est-ce que les Lumières? *Magazine Littéraire*, 309, 61-74.

Giordano, A. (1995). *Roland Barthes: Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Giordano, A. (2016). *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia.

Giordano, A. (2016). *El pensamiento de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Giordano, A. (ed.) (2015). *Roland Barthes: Los fantasmas del crítico*. Rosario: Nube Negra.

González Rux, M. y E. Schmukler (Eds.) (2015). *Seis formas de amar a Barthes*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Ibarlucía, R. (1998). *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial.

Laplante, F. y A. Nouss (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Löwy, M. (2007). *La estrella de la mañana. Surrealismo y marxismo*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Löwy, M. (2014) [1996]. Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario. En W. Benjamin, *El surrealismo*. Madrid: Casimiro libros.

Mattoni, S. (2003). Prólogo. En G. Bataille, *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Mattoni, S (2008). Prólogo. En G. Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Mauss, M. (2010). *Ensayo sobre el Don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz ediciones.

Nacher, M. H. (2015). Dossier Historia y usos hispánicos de la teoría (1953-1984). *452°F*, 12, 2-152.

Opitz, M. y E. Wizisla (Eds.) (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Panesi, J. (2018). *La seducción de los relatos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Podlubne, J. (2017). Presentación: La edad de la teoría literaria. Dossier Fin y resistencia de la teoría. *El Taco en la Brea*, *1*(5), 83-94.

Prieto, M. (2010). Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina. *La Biblioteca*, 9-10, 174-187.

Rancière, J (1996). El concepto de anacronismo y la verdad del historiador. *L'Inactuel*, 6. Traducción: M. Lourties.

Rancière, J (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante editorial. Traducción de S. Duluc, S. Constanzo y L. Lambert.

Rancière, J (2011). *Política de la literatura.* Buenos Aires: Libros del Zorzal. Traducción: M. G. Burello, L. Vogelfang, J.L. Caputo

Rosa, N. (1982). La crítica literaria contemporánea: la interpretación del símbolo. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina. Tomo 5*. Buenos Aires: CEAL.

Selden, R. (Ed) (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal.

Las y los autores

Coordinadoras

Capasso, Verónica

Doctora y Magíster en Ciencias Sociales, Licenciada en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) y Profesora en Historia de las artes con orientación en Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Realizó el Programa en Cultura Brasileña, Universidad de San Andrés. Es Ayudante Diplomada en Cultura y Sociedad (FaHCE-UNLP). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Participa en proyectos de investigación sobre arte, cuerpo, afectos y acción colectiva. Coordinó y dictó cursos de posgrado. Publicó numerosos artículos en revistas académicas, en el marco de la Sociología e Historia del Arte, entre ellos: "Conflicto social, arte y emociones: hacia la organización, la identificación y los repertorios de acción artísticos" (2019), "Arte, política y espacio: una propuesta de análisis desde la teoría de Chantal Mouffe" (2018) y "Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte" (2017).

Bugnone, Ana

Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Realizó el Programa en Cultura Brasileña, Universidad de San Andrés. Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es Profesora Adjunta de Cultura y sociedad, del Taller de Sociología del Arte y está cargo del Seminario de posgrado Introducción a la Investigación en Ciencias Sociales (FaHCE, UNLP), así como de otros seminarios de grado y posgrado en diversas universidades. Publicó los libros *Edgardo Vigo: arte, política y vanguardia* (2017), *La revista Hexágono '71 (1971-1975)* (2014) y coordinó el libro *Cultura, sociedad y política. Nuevas miradas sobre Brasil* (2019), además de ser autora de artículos en revistas científicas. Dirige un proyecto de investigación en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, dirigió un proyecto en Harvard University y recibió el Premio Egresada Distinguida de Posgrado (UNLP).

Fernández, Clarisa

Doctora y Magíster en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Especialista en Producción de textos críticos y Difusión Mediática de las Artes, Universidad Nacional de las Artes (UNA), Licenciada y Profesora en Comunicación Social con orientación en Periodismo, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la UNLP. Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ayudante Diplomada de la materia Política de la Información, de la Carrera de Bibliotecología de la FaHCE. Publicó numerosos artículos en revistas académicas, entre ellos: "Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento" (2014), "Políticas culturales en acto. Teatro Comunitario Argentino: entre el Estado y la autogestión" (2018) y "Estudios sociales del arte. Una propuesta para su abordaje" (2019).

Autoras y autores

Boix, Ornela Alejandra

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora Asistente en CONICET. Docente de Metodología de la Investigación Social II en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Imparte regularmente cursos de posgrado en Sociología cultural y Metodología de las Ciencias Sociales en distintas instituciones. Desde 2009 investiga sellos musicales, modalidades de profesionalización y políticas culturales en escenas musicales identificadas con el indie. Ha publicado artículos sobre estos temas en revistas académicas y es co-autora del libro *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*.

Iuliano, Rodolfo

Licenciado en Sociología y Magíster en Ciencias Sociales por la FaHCE (UNLP). Doctorando en Antropología Social del IDAES (UNSAM). Docente-investigador categoría III de FaHCE-IdIHCS-UNLP, especializado en temáticas socioculturales, abordajes metodológicos cualitativos y enfoques etnográficos. Ha publicado artículos y capítulos de libro, y dirigido tesis de grado y posgrado en torno a temáticas socioculturales. Co-dirige el equipo de investigación del proyecto "Relaciones entre postulados teórico-epistemológicos y operaciones metodológicas en las sociologías pragmático-pragmatistas: un análisis de las prácticas de investigación en las ciencias sociales contemporáneas" (2018-2019), IdIHCS-FaHCE-UNLP. Es Prosecretario de Comunicación Institucional de la FaHCE (UNLP).

Rueda, Leopoldo

Profesor de Filosofía (Universidad Nacional de La Plata) y Doctorando en Filosofía (FaHCE-UNLP). Realiza su tesis investigando la teoría estética de John Dewey, bajo la dirección de las Dras. Analía Melamed y María Cristina Di Gregori. Cuenta con apoyo de una beca doctoral CONICET. Se desempeña como Auxiliar Docente Rentado en Introducción a la Filosofía (FaHCE). Ha sido compilador del libro *El conocimiento como práctica. Investigación, valoración, ciencia y difusión* y ha publicado capítulos en libros colectivos. También ha presentado y publicados trabajados en congresos referidos a la estética deweyana y proustiana. Integra el equipo de investigación "Creatividad y racionalidad en el conocimiento, la valoración, el arte y la educación" (H765) y es miembro del Centro de Investigaciones Filosóficas (IdIHCS-FaHCE-UNLP-CONICET). Ha colaborado como reseñista y crítico de obras performáticas en diversos medios locales.

Staroselsky, Tatiana

Profesora de Filosofía (FaHCE- UNLP), realiza en la misma institución su Doctorado en Filosofía, centrado en el concepto de experiencia de Walter Benjamin, con el apoyo de una beca doctoral de CONICET y bajo la dirección de lxs Drxs Francisco Naishtat y Analía Melamed. Participa en dos proyectos de investigación, uno radicado en el Centro de Investigaciones en Filosofía (CIeFi- FaHCE-UNLP), centro que también integra, y dirigido por la Dra. Di Gregori y otro centrado en la filosofía de Benjamin, con sede en el Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF) y dirigido por el Dr. Naishtat. Se ha desempeñado como docente en los niveles secundario, terciario y universitario, ha participado en eventos científicos en Argentina, México y España y cuenta con algunas publicaciones en revistas especializadas. Actualmente, y gracias a una beca del DAAD, realiza una estancia de investigación en la Universidad Humboldt y el Archivo Walter Benjamin en Berlín.

Stedile Luna, Verónica

Doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, becaria de CONICET y docente en la misma Universidad. Ha publicado capítulos de libro, artículos y reseñas en revistas científicas y de divulgación. También se desempeña como editora en EME Editorial. Integra los proyectos de investigación “Las publicaciones periódicas como contextos formativos de la literatura argentina (siglo XX)” (PICT 2015-1422) dirigido por Geraldine Rogers y Verónica Delgado; y “"Literatura" como "lectura" en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de “enseñanza”, en la Argentina contemporánea.” (Incentivos H832), dirigido por Miguel Ángel Dalmaroni.

Estudios sociales del arte : una mirada transdisciplinaria / Verónica Cecilia Capasso... [et al.] ; coordinación general de Verónica Cecilia Capasso ; Ana Liza Bugnone ; Clarisa Fernández. - 1a ed . - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; EDULP, 2020.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-1900-7

1. Estudios Sociales. 2. Arte. 3. Sociología del Arte. I. Capasso, Verónica Cecilia, coord. II. Bugnone, Ana Liza, coord. III. Fernández, Clarisa, coord.
CDD 306.47

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2020
ISBN 978-950-34-1900-7
© 2020 - Edulp

S sociales

Edulp EDITORIAL DE LA UNLP

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA